VIOREL CREȚU

ELEMENTE DE TEORIA
INSTRUMENTELOR ŞI ORCHESTRAȚIE

© Editura Fundației *România de Mâine*, 2007

Editură acreditată *de Ministerul Educației şi Cercetării*
prin Consiliul Național al Cercetării Ştiințifice
din Învățământul Superior

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
CREȚU, VIOREL
Elemente de teoria instrumentelor şi orchestrație /
Viorel Crețu, Bucureşti: Editura Fundației *România de Mâine*, 2007
Bibliogr.
ISBN: 978-973-725-950-9
681.81(075.8)
785(075.8)

Reproducerea integrală sau fragmentară, prin orice formă şi prin orice mijloace tehnice, este strict interzisă şi se pedepseşte conform legii.

Răspunderea pentru conținutul şi originalitatea textului revine exclusiv autorului/autorilor.

Redactor: Octavian CHEȚAN
Tehnoredactor: Laurentiu Cozma TUDOSE
Coperta: Cornelia PRODAN

Bun de tipar: 6.11.2007; Coli tipar: 8
Format: 16/61x86

Editura Fundației *România de Mâine*
Bulevardul Timişoara, nr. 58, sector 6, Bucureşti
Telefon, fax: (021)444 20 91; www.SpiruHaret.ro

UNIVERSITATEA *SPIRU HARET*
FACULTATEA DE MUZICĂ

VIOREL CREȚU

ELEMENTE DE TEORIA INSTRUMENTELOR ŞI ORCHESTRAȚIE

EDITURA FUNDAȚIEI *ROMÂNIA DE MÂINE*
Bucureşti, 2007

In memoriam
Liviu Rusu

CUPRINS

Prefață ……..……... 7

Partea întâi

ELEMENTE DE TEORIA INSTRUMENTELOR 9

Grupul instrumentelor de suflat din lemn ……. 14
1. Flautul ……..……... 14
2. Probleme specifice ale transpoziției în *Teoria instrumentelor şi orchestrație* ……..……. 19
3. Oboiul ……..……... 25
4. Clarinetul ……..……... 28
5. Fagotul ……..…….. 33

Grupul instrumentelor de suflat din alamă ……... 37
6. Cornul ……..……... 38
7. Trompeta ……..……... 41
8. Trombonul ……..……. 45
9. Tuba ……..…….. 48

Grupul instrumentelor de percuție …… 52
10. Instrumente acordabile ……..… 52
11. Instrumente neacordabile ……. 55
12. Harpa ……..……... 58

Grupul instrumentelor cu coarde şi arcuş ……. 61
13. Vioara ……..…….. 62
14. Viola ……..…… 66
15. Violoncelul ……..…….. 68
16. Contrabasul ……..…….. 69

Considerații finale ……..…... 72

Teme …….. 75

Partea a doua
ELEMENTE DE ORCHESTRAȚIE 77

Teme ……..……. 117
Bibliografie ……..……... 127

PREFAȚĂ

Lucrarea este destinată studenților din primul ciclu de studii superioare (şi, într-o oarecare măsură, cursanților de la masterat) de la facultățile de Muzică. De aceea, întreaga tematică va avea, în mod evident, o tentă specifică unor pagini cu destinație accentuat didactică.

Lucrarea este structurată în două părți, aşa cum, de altfel, arată şi titlul disciplinei: *Teoria instrumentelor* şi *Orchestrație.* Pe scurt, în prima parte se va pune accentul pe cunoaşterea posibilităților expresive şi de virtuozitate ale instrumentelor orchestrei simfonice, iar în a doua parte se va urmări îndrumarea studentului/studentei astfel încât să poată orchestra o pagină muzicală oarecare.

Scopul acestei lucrări îl reprezintă, aşadar, pregătirea cursantului pentru a se putea adresa cu profesionalism orchestrei simfonice. În acest sens, elementele de natură pragmatică din curs sunt extrem de prezente – în special în partea a doua a cursului, nu se va insista pe descrieri şi pe definiții, pe terminologie şi/sau pe diferențe specifice, ci pe „conducerea de mână" a cititorului în aşa fel, încât, în mod concret, acesta să poată scrie o pagină valabilă pentru orchestra simfonică, în diversele ei alcătuiri.

Mai este necesar, în secolul al XXI-lea, studiul *Teoriei instrumentelor* şi al *Orchestrației*, având în vedere extraordinara proliferare a mijloacelor digitale de producere a sunetelor?!? Mai exact, atunci când un calculator, o placă de sunet cu performanțe medii şi un *soft* simplu de scriere-redare a sunetelor sunt accesibile financiar pentru aproape oricine, atunci când folosirea acestora permite „scrierea" unor pagini „orchestrale" complexe din punct de vedere sintactic şi timbral şi ascultarea lor în timp real, ce sens mai are să ne concentrăm în direcția studiului unui ansamblu orchestral care şi-a avut perioada de glorie la finele secolului al XIX-lea şi la începutul secolului al XX-lea? Răspunsul – cu finalitate pragmatică – la această reală problemă vine la sfârşitul parcurgerii paginilor de față. Din motive evidente, îl rezumăm însă pe scurt aici. Astfel, studiul *orchestrației* nu se limitează la o înşiruire de factualități; din acestea se desprind *principii de orchestrație*, iar necunoaşterea acestora duce la ineficiența sonoră a unor pagini muzicale, destinate fie unei orchestre simfonice alcătuite din instrumentişti reali, fie uneia alcătuite dintr-o selecție de timbre şi „instrumente" din paleta de opțiuni a programului de computer folosit. O altă utilitate a parcurgerii atente a paginilor prezentului curs stă indiscutabil în particularitățile perioadei prezente, cu referire exactă la muzică – sunt frecvente cazurile în care unor absolvenți ai unei facultăți de muzică li se cere, conform unor competențe prezumate, să scrie şi să orchestreze o muzică de scenă, o „cortină" pentru un post de radio şi/sau de televiziune, un fond muzical pentru o lansare de produs într-un supermarket sau pentru o expoziție de pictură etc. În fine, pentru absolvenții care se vor dedica unei cariere didactice, este un fapt de notorietate acela că, practic, în orice şcoală există manifestări unde elevii se organizează în formații muzicale diverse – acestea vor avea nevoie de o îndrumare de specialitate, iar această îndrumare nu poate fi competentă în afara stăpânirii unor noțiuni elementare de *Teoria instrumentelor şi orchestrație*. Iată, aşadar, câteva argumente pentru necesitatea unei abordări atente şi profesioniste a studiului acestei spectaculoase discipline muzicale.

Cu privire la prezența temelor şi a exercițiilor în acest curs, acestea au fost introduse într-o proporție minoră. Astfel, am lăsat studenților de la cursurile de zi „grija" de a primi şi rezolva teme şi exerciții la cursuri sau la seminarii, bine-înțeles, bucurându-se de îndrumările unui cadru didactic, studenților de la forma de studiu fără frecvență şi studenților de la forma de învățământ la distanță fiindu-le la dispoziție, de asemenea, o varietate de teme şi exerciții (multe dintre ele cu rezolvări şi diverse comentarii) pe *site*-ul specializat al Universității *Spiru Haret.*

În ceea ce priveşte bibliografia, este necesară următoarea observație: în limba română, s-au scris şi tradus puține lucrări în această frumoasă specialitate, din motive justificate însă – modalitatea de studiu adecvată aici nu este prezentarea teoretică aridă, ci studiul partiturii, însoțită, de preferință simultan, de audiția muzicală a acesteia. Marii orchestratori nu au excelat prin teoretizări, ci prin exemplificări. Din aceste motive, bibliografia este redusă în aceste pagini, fiind însoțită totodată de recomandarea de a se studia cu atenție creațiile importante, simfonice şi vocal-simfonice, ale muzicii secolului al XIX-lea. Studentul şi/sau masterandul la *orchestrație* are nevoie de o cunoaştere potrivită a unora dintre cele mai bogate – din punctul de vedere al varietății paletei timbrale orchestrale – pagini cu multe portative. Ca o precizare cu privire la bibliografie, cele mai importante traduceri în limba română sunt cele ale cărților semnate de A. Casella şi V. Mortari, respectiv de N. A. Rimski-Korsakov, pe care se întemeiază, mai mult sau mai puțin mărturisit, cea mai mare parte dintre lucrările, relativ puține, ale autorilor români. Bineînțeles, le vom regăsi şi aici în bibliografie şi, bineîn-țeles, pe ele se sprijină, mărturisit, şi prezentul curs.

Şi pe această cale, aducem calde mulțumiri compozitorilor şi editorilor de partituri de orchestră (şi nu numai) pentru permisiunea de a folosi exemplificări muzicale în vederea unui scop nobil – acela al formării de noi generații de muzicieni.

Viorel Crețu

Partea întâi

ELEMENTE DE TEORIA INSTRUMENTELOR

Specificul *Teoriei instrumentelor*, astăzi, este legat de extraord avânt al tehnologiilor noi de dezvoltare a producerii sunetului pe cale electronică şi digitală. Dacă, cu mai puțin de o generație, am fi putut vorbi, pur şi simplu, despre teoria instrumentelor ca fiind un ansamblu de cunoştințe, teoretice bineînțeles, avându-şi întemeierea, în principal, pe datele practice ale măiestriei instrumentale – instrumentele fiind alese din colecția de instrumente care s-au născut, s-au maturizat şi s-au impus, de-a lungul anilor, în acel select mediu de competiție care este reprezentat de *orchestra simfonică* – astăzi, întâlnind, la fiecare pas, computere şi sintetizatoare, studiouri de înregistrare muzicală şi *soft*-uri (aplicații) dintre cele mai diverse şi mai performante, auzind, în orice moment, la radio sau la televizor, noi şi noi sonorități şi timbruri muzicale generate artificial, devine neapărat necesară o anumită delimitare, o anumită rigoare necesară procesului de învățământ.

Vom conveni aşadar că, prin studiul *Teoriei instrumentelor*, înțe-legem aici acea disciplină al cărei fond principal de cunoştințe se sprijină *în primul rând* pe realitățile orchestrei simfonice mari, astfel cum a fost aceasta constituită şi întrebuințată în creația vocal-simfonică a unor im-portanți compozitori romantici şi post-romantici, impresionişti, expresio-nişti şi/sau aparținând şcolilor naționale, această perioadă fiind, nu întâm-plător, considerată perioadă de apogeu în acest sens. Şi într-adevăr, nume precum Hector Berlioz, N. A. Rimski-Korsakov, Richard Wagner, Gustav Mahler, Maurice Ravel, Igor Stravinski, George Enescu repre-zintă puncte de reper în creația muzicală, printre altele şi datorită culorilor timbrale ale ansamblurilor instrumentale, intens exploatate estetic, dato-rită spectaculozității şi ingeniozității în a explora posibilitățile expresive – cu totul deosebite – ale orchestrei simfonice mari (disciplina *Teoria ins-trumentelor* nu este

rigidă; viitoare dezvoltări vor putea impune intere-sante şi importante deplasări ale frontierelor acestei discipline în funcție de o multitudine de realități muzicale şi social-culturale).

Să folosim două exemple simple pentru a limpezi această situare terminologică şi pentru a putea delimita mai îngrijit teritoriul în care dorim să înscriem disciplinele muzicale pe care le prezentăm aici.

Este, îndeobşte, un lucru bine cunoscut acela că, pe un sintetizator, întâlnim, printre multe altele, timbrurile instrumentelor de bază din or-chestra simfonică. Să selectăm aici timbrul flautului; vom vedea, imediat, că putem scrie – şi auzi – o melodie pentru flaut care: *a)* să dureze câteva minute, fără nici o pauză (ca şi cum ipoteticul instrumentist, care ar interpreta acea melodie, ar fi o ființă anaerobă) şi *b)* să coboare, în grav şi subgrav, mult dincolo de limitele pe care orice flautist le va consisdera ca fiind limitele flautului din orchestra simfonică. Va suna respectiva melodie, atunci când aceasta coboară sub *do central,* ca fiind scrisă pentru alt instrument decât flautul (nu luăm aici în considerare alte instrumente din familia flautului)? Răspunsul este, evident, negativ. Întrebarea cea mai interesantă vine însă în continuare – care este disciplina care se va ocupa cu studiul acestor (cvasi)instrumente? Este aceasta *Teoria instru-mentelor* sau o altă disciplină care ar privi fenomenalitățile, aplicabile aici, pentru generarea electroacustică a acelor timbruri pe care le putem găsi deschizând cartea tehnică a oricărui sintetizator cât de cât perfor-mant? Răspunsul îl vom da după examinarea celui de al doilea exemplu.

Să examinăm acum o pagină orchestrală semnată de Maurice Ravel, de exemplu. Nu ne este deloc dificil să distingem imediat anumite procedee orchestrale, procedee pe care le putem studia folosind elemen-tele de *orchestrație* din orice manual de gen. Să revenim acum în secolul XXI şi să folosim structura instrumentală din pagina lui Maurice Ravel, de exemplu, adăugând anumite linii muzicale produse de un sintetizator, acestora nefiindu-le asociat niciun instrument real din orchestra simfonică mare; totodată, putem elimina unele instrumente din pagina semnată de Maurice Ravel sau le putem înlocui cu instrumente artificiale al căror timbru poartă semnătura *Korg* sau *Yamaha*. În acest ultim caz, atât de des întâlnit în orice mediu unde sintetizatoarele nu sunt o raritate, principiile de orchestrație pe care le-am desprins din tratatul de orchestrație la care am făcut referire mai sus, se aplică sau nu? Răspunsul este, evident, pozitiv, deoarece respectivele principii – sau reguli – nu privesc datele de identificare ale timbrurilor sonore ci pe acelea de echilibrare şi/sau func-ționalitate în vederea, de pildă, a scoaterii în evidență a unei cantilene atunci când aceasta este expusă într-un registru median, iar, în cazul nostru ipotetic, țesătura orchestrală este complexă şi densă.

Aşadar, vom observa, în primul rând, că atât *Teoria instrumentelor* cât şi *orchestrația* se întemeiază, poate mai mult decât orice alte discipline muzicale, pe*practică.* Cu alte cuvinte, fără un studiu îndelung şi amănunțit al partiturilor muzicale (vocal-)instrumentale şi orchestrale, aceste două ramuri ale disciplinei – pe care vom conveni să o denumim *teoria instrumentelor şi orchestrația* – pur şi simplu îşi pierd orice funcționalitate.

Pe de altă parte, însă, vom conveni că *teoria instrumentelor* se va apleca cu precădere asupra datelor de identificare sonoră a unor instru-mente reale, impuse de practica orchestrală (lăsând în grija inginerilor de sunet şi/sau a programatorilor de soft timbrurile extranee acestui fenomen muzical şi sociologic care este orchestra simfonică mare) pe când *orchestrația*, dat fiind că se ocupă de procedee, tehnici şi elemente de măiestrie, va putea aborda orice tip de conglomerat sonor deoarece se întemeiază în principal pe fenomenalități care îşi au locul nu pe scena de concert ci în mecanismele complexe ale audiției; cu alte cuvinte, locul ultim unde se apreciază eficiența unui procedeu de învеşmântare muzi-cală se găseşte în complexele mecanisme ale audiției muzicale şi ale aprecierii reuşitei unui procedeu de învеşmântare muzicală.

În privința realităților conform cărora geniul folcloric al diverselor popoare şi civilizații a creat şi dezvoltat felurite instrumente muzicale de-a lungul timpurilor, vom conveni ca studiul acestora să fie lăsat în grija diferitelor ramuri şi subramuri ale etnomuzicologiei (organologiei popu-lare), acelaşi lucru fiind deopotrivă valabil şi în legătură cu instrumentele care au cunoscut o înflorire în epoci trecute, progresul tehnologic făcân-du-le să devină desuete (această observație poate fi pusă însă sub semnul întrebării observând, iată, extraordinara revenire, de pildă, a diferitelor specii de flaut vechi utilizate în muzica barocă – pentru o mai mare co-moditate vom păstra, totuşi, convenția enunțată mai sus); cu alte cuvinte, date amănunțite despre *ocarină*, *nai*, *spinetă* sau *blockflöte*, de exemplu, vor fi lăsate în grija altor discipline. Tot aici este locul să punem în discuție aspectele de artă interpretativă desprinse din evoluția, cu totul aparte, a unor genuri şi specii muzicale cum ar fi *jazzul*. Nu vom descrie în timpul cursului de *Teoria instrumentelor* posibilitățile de virtuozitate pe care le-a deschis, de exemplu, traiectul interpretativ al lui Louis Armstrong ci vom face referire la performanțele medii ale unui instru-mentist dintr-o orchestră simfonică abstractă.

În fine, la sfârşitul acestor rânduri introductive, trebuie amintit faptul că nu întâmplător îşi are loc cursul de *Teoria instrumentelor şi orchestrație* la sfârşitul anilor de studiu. Numeroase elemente învățate şi deprinse de-a lungul anilor şi în timpul studiului altor discipline îşi găsesc acum o binemeritată utilitate. De

exemplu, exercițiile de citire în chei din timpul anilor de studiu ai teoriei muzicii reprezintă un excelent „antre-nament" pentru citirea unor partituri de instrumente transpozitorii; noțiu-nile despre armonicele naturale vor fi, de asemenea, fundamentale pentru înțelegerea particularităților de emisie în privința instrumentelor de suflat (de aceea, în aceste pagini nu vom reveni asupra lor); regulile deprinse la cursul de armonie se aplică depotrivă la orchestrarea unor pagini de pian, de exemplu, pentru orchestră simfonică (nici aici, de pildă, cvintele paralele nu își au locul); elementele de istoria muzicii şi de stilistică muzicală ne vor ajuta, de exemplu, la alegerea unor figurații orchestrale „consonante" din punct de vedere stilistic atunci când se vor orchestra, de pildă, pagini ale unor clasici vienezi etc.

Clasificarea instrumentelor muzicale. Instrumentele muzicale ale orchestrei simfonice se pot împărți după natura vibrației (cordofone, aerofone, membranofone, electrofone etc.), după modalitățile de emisie sonoră şi/sau atac (instrumente de suflat, cu corzi şi arcuş, cu corzi unde sunetul este produs prin ciupirea corzilor, de percuție, instrumente cu claviatură sau fără claviatură etc.) după posibilitatea sau lipsa posibilității de a fi acordate etc. Deşi toate aceste clasificări pot fi deosebit de inte-resante dintr-o perspectivă metodologică, noi vom îmbrățişa aici pers-pectiva clasică – respectiv ordinea din pagina cu portative – la care s-a ajuns printr-o practică susținută, deoarece *Teoria instrumentelor*, la fel ca şi multe alte discipline muzicale, *are rolul de a sistematiza datele prac-ticii muzicale.*

Astfel, instrumentele muzicale ale orchestrei simfonice se împart în patru grupe: *grupul instrumentelor de suflat din lemn, grupul instrumen-telor de suflat din alamă, grupul instrumentelor de percuție* şi *grupul ins-trumentelor cu coarde şi arcuş.*

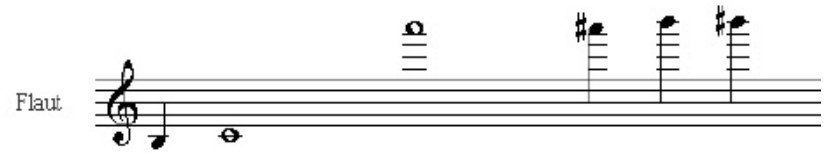
GRUPUL INSTRUMENTELOR DE SUFLAT DIN LEMN

1. **Flautul**

Flautul, cunoscut şi sub denumirea de *flaut lateral* (sau *traversier*), este un instrument având o considerabilă vechime în istoria muzicii uni-versale. Flautul modern, al cărui sistem de găuri şi clape şi de configurare cilindrică a tubului a fost conceput de *Theobald Böhm*, este un instrument care nu mai cunoaşte nici un fel de dificultate în a intona, cu maximă pre-cizie, sunetele scării temperate, fiind unul dintre cele mai agile instrumen-te ale orchestrei simfonice mari.

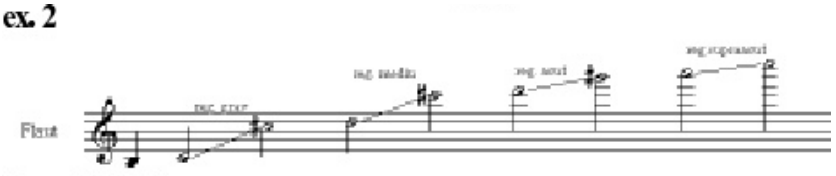
Întinderea flautului este cea descrisă în **ex. 1 (**în exemplele unde sunt arătate întinderea sau registrele instrumentelor respective, notele întregi sunt acelea care încadrează întinderile/registrele standard în timp ce pătrimile vor ilustra posibilitățile deschise unor instrumentişti cu deo-sebite valențe de virtuozitate) cu mențiunea că limita superioară poate fi depăşită, lucru care a fost frecvent solicitat, din motive expresive, în unele partituri (ne reamintim aici că, din motive practice, în temele scrise ne vom limita la a observa în exclusivitate întinderea standard a instrumen-telor respective). De asemenea, se poate coborî cu un semiton sub limita gravă deoarece există instrumente care au o clapetă specială în acest sens. *Notația* flautului este în cheia *sol* şi este reală – cu alte cuvinte, sunetele vor suna exact acolo unde sunt plasate notele pe un portativ având cheia *sol.*

ex. 1



Registrele flautului, evidențiate în **ex. 2**, sunt interesante din punct de vedere timbral deoarece modul de emisie al sunetelor determină în acelaşi timp şi culoarea timbrală.

Timbrul flautului în registrul grav, unde toate sunetele se produc ca sunete fundamentale, este mai cald decât timbrul celorlalte registre, având o expresivitate deosebită, în timp ce, în registrele mediu, acut şi supraacut, unde sunetele se obțin ca armonice ale sunetelor fundamentale, timbrul devine mai deschis, mai strălucitor, mai luminos, mergând până la o anumită stridență şi chiar opacitate în registrul supraacut.

ex. 2

O anumită atenție trebuie acordată aici *sunetelor armonice*: deoa-rece obținerea unor sunete înalte nu se poate face altfel decât prin folo-sirea armonicelor, atunci când în partitură se specifică dorința compo-zitorului de a auzi aşa-numitele sunete armonice (prin scrierea unor cerculețe deasupra notelor, la fel ca la scrierea flajeoletelor pentru vioară), instrumentistul va obține înălțimile respective folosind alt armonic decât cel folosit în mod obişnuit (de exemplu, *sol* din octava a doua, care în mod obişnuit se intonează ca armonic 2 pentru *sol* din octava întâi, va fi aici obținut ca armonic 3 pentru *do* central). În anumite momente, aceste sunete armonice au o culoare timbrală diferită față de sunetele normale – fapt sesizat şi utilizat de către compozitori – obținându-se un timbru mai sec, mai inexpresiv, mai ireal parcă decât în cazul folosirii procedeelor obişnuite de producere a sunetului.

Fiind un instrument de o deosebită agilitate, aproape toate proce-deele tehnice, de producere şi conducere a sunetelor, îi sunt fireşti şi accesibile instrumentistului. *Legato* de expresie este un procedeu uzual – la fel ca la majoritatea instrumentelor de suflat, este mai uşoară legarea unor sunete în ordine ascendentă decât legarea lor în ordine descendentă; cel mai uşor de legat sunt, bineînțeles, sunetele care

diferă numai prin octava în care sunt aşezate – modalitatea lor de execuție, prin folosirea armonicelor, ne oferă aici o explicație lesnicioasă.

Staccato este, de asemenea, un procedeu uşor de executat. *Articu-laţia simplă*, obținută prin pronunțarea consoanei *t* în ambuşura instru-mentului, nu poate depăşi, conform părerilor instrumentiştilor, viteza de 450 articulații pe minut (aproximativ o mişcare de şaisprezecimi într-un tempo de 112-120 bătăi/pătrimi pe minut). *Articulația dublă*, obținută prin rapida pronunțare a consoanelor *t* şi *k*, articulație mai puțin clară decât articulația simplă însă deosebit de utilă în cazul unor repetiții de sunete, două câte două, poate urca până la o viteză de 600 articulații pe minut (corespunzând unei mişcări în şaisprezecimi într-un tempo de până la 160 de bătăi pe minut). *Articulația triplă*, obținută prin rostirea rapidă a unui grup de consoane *t-k-t*, *t-k-t*…, de asemenea, deosebit de utilă atunci când avem de a face cu repetarea unor sunete în grupuri de câte trei şi unde este de observat tendința de a scoate în evidență prima notă din acel grup, este ceva mai puțin rapidă decât articulația dublă.

Este important de reținut faptul că aceste valori nu sunt absolute ci ele suferă modificări în funcție de registrul unde se găsesc sunetele into-nate şi de intensitatea cerută de compozitor. Pentru o mai bună înțelegere, să ne reamintim faptul că un sunet grav necesită punerea în vibrație a unei coloane de aer mai mari din tubul intrumentului; de asemenea, o nuanță mai ridicată cere un efort mai mare din partea instrumentistului, toate acestea influențând nemijlocit viteza cu care se produc sunetele.

Frullato (cunoscut şi sub denumirea de *tremolo dental* sau *Flatterzunge*) este un mod de emisie de efect, uşor de obținut de către instrumentişti prin folosirea limbii în pronunția unui fonem *drrr* şi în oscilarea rapidă a acesteia.

In privința folosirii *surdinei*, notăm unele experimente izolate observând totodată faptul că acest mod de emisie a sunetelor nu s-a impus, el existând aşadar numai cu titlu de experiment.

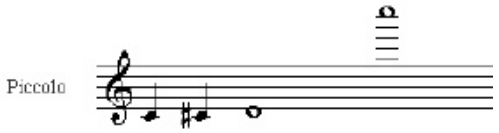
Respirația instrumentistului, cuantificată în secunde, este un factor important de care trebuie să se țină seama atunci când se compune o par-titură pentru flaut. Din cauza specificității modului de obținere a sunetu-lui, prin suflarea aerului într-un orificiu astfel încât, inevitabil, o parte din cantitatea de aer înmagazinată în plămânii instrumentistului va fi irosită, valorile, măsurate în secunde, vor fi diferite în funcție de registru şi de nuanță. Astfel, practica ne obligă să ținem seama de faptul că în registrul grav, în *forte*, un, să zicem, *do central* va dura aproximativ 8 secunde în *forte* şi 15 secunde în *piano*. Pe măsură ce sunetele sunt mai înalte, deoarece prin jocul clapetelor coloana de aer ce trebuie pusă în mişcare în tubul instrumentului se micşorează, valorile de mai sus vor creşte până spre 12 secunde în *forte* şi, respectiv, 20 secunde în *piano*.

Iată un exemple muzical care ne arată cât de complexă poate fi partitura acestui instrument (v. **ex. 3**); am ales un fragment din *Variațiuni şi fugă pe o temă de Mozart* op. 132 de Max Reger (tipărită în ed. *Peters*, p.76), un fragment în *mezzopiano* la primul flaut, în *solo*, unde tempo este *sostenuto* (80 de bătăi pe minut, unde unitatea este egală cu optimea).

Picola* (*flautul piccolo) este un instrument din familia flautului, construit, de asemenea, după mecanica introdusă de *Theobald Böhm*. De-a lungul paginilor de față vom observa faptul că, îndeosebi în privința instrumentelor de suflat, vom vorbi despre *familii* (*familia* flautului, *familia* clarinetului etc. – terminologia poate varia, însă ideea surprinsă este aceeaşi); aceasta este o realitate a orchestrei simfonice mari impusă de necesitățile de întindere şi de expresie care au dus la perfecționarea unor instrumente foarte înrudite, bineînțeles, ca timbru cu instrumentul de bază al respectivei familii însă având posibilități – într-o anumită direcție expresivă sau într-un anumit registru – pe care „instrumentul-tată" nu le putea avea (de multe ori, aceste instrumente dezvoltate concomitent şi/sau succesiv cu „instrumentul-tată" sunt cunoscute şi sub denumirea de *instrumente de culoare*).

ex. 3

Întinderea picolei este cea de la **ex. 4**; făcând aici mențiunea necesară că picola este un *instrument semitranspozitoriu* – cu alte cuvinte, înălțimea sunetelor este aceea indicată pe portativ, la care se adaugă, în sus sau în jos (în cazul de față, în sus), o octavă – vom observa lesne că avem de a face aici cu un flaut mai mic (redus, practic, la jumătate) care va cânta cu o octavă mai sus. Mai observăm şi faptul că sunetul *si* supraacut este foarte greu de emis şi că, practic, nota din subgrav cu care începe întinderea picolei este nota *re*.

ex. 4

Picola va continua în acut întinderea flautului; culoarea timbrală a picolei este însă mult mai săracă în resurse expresive decât aceea a flautului. Registrul grav este inexpresiv în timp ce registrele mediu şi acut pot fi scânteietoare, incandescente chiar, timbrul picolei, în *fortissimo*, putând ieşi în evidenţă chiar şi dintr-un masiv *tutti* orchestral. Măiestria componistică a evoluat mult, de la stadiul unei simple dublări în acut a liniilor melodice încredinţate unui flaut până la momente recente unde picola are un rol de sine stătător, în care ea interpretează linii melodice având chiar şi valoare tematică şi, de aceea, unde este necesară o *sine qua non* scoatere în relief a acestora.

Alte instrumente din familia flautului. ***Flautul contralto*** (sau *flauto d'amore*) este un instrument relativ rar folosit, acordat în *fa* sau în *sol* grav, sunând aşadar cu o cvartă sau o cvintă mai jos decât sunetele din partitură. Vom vorbi aşadar aici despre un instrument cu notaţie *transpo-zitorie* înţelegând prin aceasta acele instrumente care, din motive diverse, folosesc procedeul lecturii notelor astfel încât, de exemplu, o notă, scrisă în cheia *sol* sau în cheia *fa*, va suna cu un interval predeterminat mai sus sau mai jos (în practică se utilizează frecvent procedeul citirii notelor de pe respectivele portative ca şi cum ar fi fost scrise înr-o altă cheie; se foloseşte frecvent terminologia *efect scris – efect real* pentru surprinderea acestei factualităţi).

Revenind la flautul contralto vom observa că, fiind un instrument de culoare prin excelenţă, registrul său cel mai eficace este registrul grav unde nu numai că adaugă, în grav, câteva sunete flautului ci permite obţi-nerea unui considerabil plus de expresivitate, de căldură, de dulceţe a unui timbru care, în acel registru, deja posedă o predeterminată cantabi-litate.

Registrele, tehnicile şi posibilităţile de interpretare vor fi cele deja studiate mai sus, cu amendamentul că instrumentul, fiind ceva mai mare şi mai voluminos decât flautul propriu-zis, nu va îngădui o velocitate comparabilă. Pe scurt, facem aici observaţia că, în cazul instrumentelor *de culoare*, dezvoltate în sensul descris mai devreme, exemplele muzicale vor veni aproape întotdeauna în sprijinul reliefării a ceea ce este *caracte-ristic* în privinţa culorii timbrale şi rareori vor ilustra momente muzicale posibil de interpretat – în condiţii superioare chiar – de către instrumen-tele standard ale respectivelor familii.

Flautul bas este un flaut în *do* grav, fiind aşadar acordat cu o octa-vă mai jos decât flautul obişnuit. Este un instrument extrem de rar folosit, iar atunci când s-a scris pentru acest instrument s-a insistat, evident, pe sonorităţile interesante care pot fi obţinute în registrul grav al instru-mentului.

2. Probleme specifice ale transpoziţiei în Teoria instrumentelor şi orchestraţie

Este locul aici să prezentăm, pe scurt, unele date privind transpoziţia muzicală, subliniind, în primul rând, locul deosebit pe care aceasta îl ocupă în perspectiva practică a studiului *Teoriei instrumenten-telor şi orchestraţiei*.

Multe elemente sunt deja cunoscute studenţilor de la disciplinele studiate anterior, în principal din studiul *Teoriei generale a muzicii*. Diferenţa de abordare a prezentelor pagini este dată de perspectiva, prin excelenţă practică, pe care am încercat să o propunem aici.

Reamintim faptul că elemente de transpoziţie se întâlnesc şi în studiul altor discipline; deşi este mai mult decât posibil ca terminologia folosită în acele pagini să fie diferită, atâta vreme cât toate terminologiile vor sub-întinde o aceeaşi realitate, ele vor fi foarte uşor de interconectat şi descifrat.

Încă o dată, subliniem faptul că prezenta perspectivă reprezintă o abordare prin excelenţă practică a unor probleme care s-au ivit cu precă-dere la orele şi seminariile de *Teoria instrumentelor* şi *orchestraţie* şi cărora încercăm, aici, să le găsim o rezolvare.

Vom observa, mai întâi, că putem vorbi despre **două mari grupe de instrumente**: instrumentele care folosesc o notaţie *netranspozitorie* (sau *non-transpozitorie*) şi instrumentele care folosesc o notaţie *transpozitorie*; în cadrul acestei a doua grupe, vom distinge instrumentele care necesită o notaţie *semitranspozitorie* (unde vom găsi instrumente care transpun la una sau mai multe octave, ascendent sau descendent) şi instrumente nece-sitând o notaţie *transpozitorie* propriu-zisă (sau, simplu spus, transpo-zitorie).

Vom mai observa că – deoarece vorbim despre transpoziţie ascen-dentă şi transpoziţie descendentă – există anumite elemente ajutătoare, conţinute în însăşi denumirile instrumentelor, dar care nu alcătuiesc o regulă cu valoare absolută – care au darul de a ne sugera sensul (ascen-dent sau descendent) al transpoziţiei.

Astfel, vom observa o categorie de instrumente – cum sunt *clarinetul mic în si bemol, trompeta acută în fa* etc. – în denumirile cărora găsim atribute/adjective (*mic, acut, sopran*) care, în mod firesc, ne trimit cu gândul la o transpoziție ascendentă. De asemenea, vom observa o altă categorie de instrumente – cum ar fi *clarinetul bas în si bemol, trompeta bassa, contrafagotul, saxofonul tenor* etc. – în denumirile cărora găsim atribute/adjective care, la fel de firesc, ne trimit cu gândul la o transpoziție descendentă. Aceste indicații sunt extrem de utile deoarece vom întâlni frecvent situații unde un anumit instrument – în *mi bemol* de exemplu – va cere o transpoziție fie la *terță mică ascendentă* fie la *sextă mare descendentă*, discursul sonor de ansamblu fiind radical diferit în funcție de sensul, ascendent sau descen-dent, al respectivei transpoziții. Atragem atenția din nou asupra faptului că această cvasi-regulă nu are o aplicabilitate absolută aici; există cazuri când denumirile unor instrumente, care sunt transpozitorii, nu conțin nici un element ajutător în sensul arătat mai înainte sau când respectivele atribute/adjective – ca în cazul primilor membri din familia saxofoanelor – nu conduc la aprecieri conforme cu realitatea din pagina cu portative.

Să încercăm, aici, o sumară definiție a transpoziției aici – ea fiind, poate, necesară deja cu câteva rânduri mai devreme. Înțelegem prin trans-poziție un set de convenții, care, din diverse rațiuni (de natură expresivă, de comoditate a scrierii, de natură „etimologică" chiar – în sensul că un instrument care a apărut sub un set de caracteristici, dezvoltându-se ulte-rior, a înțeles să şi le păstreze, deşi drumul parcurs, prin perfecționări succesive, ar fi impus poate o renunțare la aceasta; vom vedea acest lucru la instrumentele de suflat din alamă, atunci când vom vorbi despre instru-mente naturale *vs* instrumente cromatice), presupun o lectură specifică a unui text muzical. Deşi explicația este deocamdată incompletă, introdu-cerea a doi noi termeni şi descrierea, în continuare, a unei relații limpezi între aceştia va limpezi mult începutul de definiție de mai sus.

Vom descrie prin termenul *efect real* înălțimile efective ale sune-telor care sunt produse de un instrument muzical. Vom descrie prin *efect scris* înălțimile sunetelor astfel cum sunt ele notate în partitură. Atunci când efectul real coincide cu efectul scris **nu** vorbim despre transpoziție; este cazul, banal de descris, al flautului sau violinei, de exemplu, ambele fiind instrumente netranspozitorii, unde instrumentistul vede, pe portativ, să zicem, *do central* (*efectul scris* este *do central*) şi noi vom auzi, în sala de concert, tot *do central* (*efectul real* este *do central*). Atunci când, însă, un clarinetist care va cânta, să zicem, la un *clarinet în si bemol*, o partitură pe care va vedea scris *do central* (efectul scris este *do central*) însă noi vom auzi *si bemol* (efectul real este *si bemol*) – aşadar, efectul scris şi efectul real **nu** coincid – atunci putem vorbi de transpoziție.

Vom completa deci începutul de definiție de mai sus arătând că trans-poziția instituie un set de reguli şi de practici care permit corecta descriere a raporturilor care există între *efectul scris* şi *efectul real* la anumite instru-mente, denumite generic, *semitranspozitorii* şi *transpozitorii.*

Am văzut deja că anumite elemente din denumirile unor instru-mente – atenție!, acest lucru nu se aplică tuturor instrumentelor, existând şi unele cazuri (cum ar fi cel al *cornului englez*, de pildă) unde trebuie memorate regulile propriu-zise de transpoziție ale respectivelor instru-mente – ne permit să precizăm exact *sensul* în care se va face respectiva transpoziție.

Alte indicații ne permit să aflăm şi *intervalul* la care se va face transpoziția. Astfel, postulând un *do* absolut – pe care îl vom lua drept un pilon al intervalului care ne interesează pe noi aici – vom vedea că un *flaut contralto în sol*, de exemplu, (care transpune descendent, deoarece particula *contralto* din denumire ne indică acest lucru) va transpune la o *cvartă perfectă inferioară* (între *do* şi *sol, sol* fiind, de asemenea, preluat din denumirea instrumentului, este o *cvartă perfectă inferioară*). La fel, un *clarinet piccolo în mi bemol* va transpune ascendent (a se vedea particula determinantă din denumire) la o *terță mică*, deoarece între acel ipotetic *do* şi *mi bemol* indicat în denumirea instrumentului respectiv, întâlnim un interval de *terță mică ascendentă.*

Există trei procedee principale de transpoziție efectivă (vom arăta aici că *teoria nu poate în nici un fel ține locul practicii*; dificultățile transpoziției constau nu atât în înțelegerea procedeurilor – care nici nu sunt prea dificile – ci în posibilitatea de a citi simultan, într-un tempo muzical adeseori rapid, impus de partitură şi de execuția muzicală propriu-zisă, partituri pentru mai multe instrumente, fiecare instrument transpunând diferit).

Primul procedeu constă în „măsurarea" permanentă a intervalului dintre efectul real şi cel scris la nivelul fiecărei note; cu alte cuvinte, dacă va trebui să observăm o *cvintă perfectă descendentă* între cele două efecte, peste tot, la nivelul fiecărei măsuri şi al fiecărei fracțiuni de timp, va trebui să „măsurăm" o *cvintă perfectă descendentă* între cele două note. Oricare notă a partiturii care reprezintă transpunerea/transpoziția efectului scris – adică partitura unde vom nota efectul real plecând de la partitura unde este notat efectul scris – va trebui să fie la acelaşi interval față de nota corespunzătoare.

Al doilea procedeu impune respectarea melismaticii partiturii pe care dorim să o transpunem. Să presupunem că vom face o transpoziție la *o terță mică superioară*. În cazul că efectul nostru scris va începe

cu *do central,* efectul nostru real va fi bineînţeles *mi bemol* din *octava întâi*. Ulterior, dacă se va respecta întocmai intervalica din partitura pe care o denumim efect scris, la final, ultima notă a partiturii care reprezintă efectul real va trebui să fie, de asemenea, la o distanţă de *terţă mică superioară* faţă de partitura pe care o denumim efect scris. O comparaţie cu două linii paralele care, deşi parcurg un traseu sinuos, îl termină la aceeaşi distanţă dintre ele la care l-au început, este o comparaţie deopo-trivă plastică şi pertinentă.

Al treilea procedeu presupune aflarea şi folosirea acelei chei muzicale care, înlocuind ipotetic cheia muzicală din partitură, va face posibilă o lectură corectă. De exemplu, dacă partitura noastră pentru un *flaut contralto în fa* începe cu *sol* din *octava întâi*, va trebui să ne imaginăm care este acea cheie muzicală care, substituind cheia *sol* a partiturii iniţiale (*i.e.* efectul scris), va permite o transpoziţie reuşită. Concret, *sol* din *octava întâi*, interpretat la un *flaut contralto în fa*, va suna cu o *cvintă perfectă* mai jos (adică va suna ca *do central*). Este evident astfel că, dacă vom folosi o cheie *do* de *mezzosopran*, nota situată pe linia a doua din portativ va fi citită drept *do central*.

Până aici, au fost prezentate elemente care pot fi aplicate cu succes şi la, de exemplu, studiul *citirii de partituri.* De pildă, un student care va vedea o partitură de Richard Wagner, să zicem, unde, la un anumit mo-ment, apare un acord orchestral intonat la compartimentele de lemne şi alămuri, va trebui, la pian sau pe hârtia cu portative, să arate exact fiecare instrument ce sunet va cânta, astfel încât o rescriere omogenă din punctul de vedere al notaţiei, în cheile *sol* şi *fa* (pentru pian aşadar), va evidenţia că avem, de exemplu, un acord de septimă de dominantă pe *sol* şi nu o alcătuire atonală. Mai exact, partitura simfonică este *efectul scris*, iar ceea ce studentul va cânta la pian sau va scrie pentru pian va fi *efectul real*.

Pentru *teoria instrumentelor*, însă, problema care se pune este aceea a *inversării* datelor de mai sus. Mai exact, i se va cere studentului/stu-dentei să scrie în aşa fel pentru instrumentele orchestrei simfonice încât, dacă vom invita câţiva instrumentişti cărora le vom adresa rugămintea de a cânta ceea ce s-a scris în partitura de orchestră, să auzim acea septimă de dominantă pe *sol* la care trimiteam mai sus şi nu o oarecare alcătuire acordică atonală. Cu alte cuvinte, studentul/studenta va trebui să găsească, în cazul de faţă, *efectul scris* faţă de care exemplul/exerciţiul muzical care se transpune are rol de *efect real*.

Să luăm un exemplu foarte simplu. Primul pas, obligatoriu, care trebuie făcut aici este acela de a se preciza cheia (sau cheile) în care se notează instrumentul respectiv. Sunt frecvente cazurile în care, de pildă, *efectul real* se desfăşoară în octava *mică*, fiind aşadar notat în cheia *fa* sau, posibil, în cheia *do* de *tenor*, însă, dacă va trebui să încredinţăm o asemenea partitură unui clarinet (în *si bemol* sau în *la*), suntem obligaţi să folosim cheia *sol.* Al doilea pas este reprezentat de un raţionament foarte simplu. Astfel, să zicem că vrem să scriem în aşa fel încât, la un *clarinet în si bemol*, să auzim sunetul *do central*. Mai exact, acel *do central* este *efect real*, iar ceea ce vom scrie noi va fi, fireşte, *efect scris*. Conform acestui simplu raţionament, vom gândi că, atâta vreme cât *clarinetul în si bemol* se aude (sau transpune) la o secundă mare inferioară, atunci, pentru a obţine exact sunetele pe care le dorim, va trebui să scriem cu o secundă mare mai sus. Deci, pentru a se auzi *do central*, noi vom scrie nota *re* din *octava întâi*.

Motivele acestei fenomenalităţi sunt diverse, însă cele mai frec-vente decurg din particularităţile de construcţie ale instrumentelor din familia respectivă. Să luăm, de exemplu, familia flautului – situaţia aici este foarte concludentă. Pentru a obţine, de exemplu, sunetul *do* din *octava a doua*, un flautist va folosi o anumită degetaţie, adică va acţiona anumite dispozitive ale flautului. Înlocuind flautul propriu-zis cu o *picolă* şi folosind aceeaşi degetaţie, sunetul produs se va afla cu o octavă mai sus deoarece, practic, *picola* este, ca dimensiuni, cât jumătate dintr-un flaut propriu-zis (cunoştinţele de teoria muzicii vor ajuta studentul la lămurirea acestei fenomenalităţi). Dacă vom păstra aceeaşi degetaţie înlocuind însă flautul propriu-zis cu un *flaut contralto în sol*, acel *do* din *octava a doua* se va auzi cu o cvartă mai jos, adică *sol* din *octava întâi*.

Mergând mai departe, vom încerca să lămurim o întrebare pe care şi-o pun mai toţi începătorii într-ale muzicii atunci când deschid pentru prima dată o partitură de orchestră. Şi anume, care este explicaţia pentru care, într-o asemenea partitură, armura de la diferitele instrumente nu este omogenă. Să revenim la situaţia de mai sus, aceea când, unui *clarinet în si bemol* căruia îi cerem să cânte *do central*, va trebui să îi scriem un *re* din *octava întâi*. Să presupunem că îi vom cere aceluiaşi instrumentist să cânte o frază muzicală exprimată în tonalitatea *Do Major*. În mod logic, vom scrie totul mai sus cu o secundă mare, observând aşadar că am scris fraza muzicală respectivă în tonalitatea *Re Major*. Din motive practice, ne este mai simplu să punem la cheie *fa diez* şi *do diez*, scriind aşadar armura lui *Re Major*, decât să folosim, în mod repetat, accidenţi de fiecare dată când transpoziţia ne va impune aceasta.

Mai mult, putem extinde – şi simplifica totodată – această metodă în felul următor. Să presupunem că avem de scris un *efect scris* pentru acelaşi clarinet folosind o partitură (care este aici *efect real*, aşadar) care, deşi fără armură, este în mod evident, dodecafonică (procedeul este larg răspândit în speţă). Vom scrie, la fel ca mai devreme, totul folosind armura lui *Re Major* (ar fi absurd să se pretindă că partitura noastră, care nu este decât o simplă transpoziţie, ar deveni acum tonală); rezultă un avantaj evident din

aplicarea acestui procedeu, iar câteva simple exerciții de transpoziție ne vor arăta că folosirea acestuia evidențiază faptul că, acolo unde, în textul-*efect real* sunt accidenți, în textul-*efect scris*, în *topos*-ul corespondent, vom găsi, în mod obligatoriu, tot accidenți.

Putem merge şi mai departe cu aplicarea acestei reguli simple folo-sind o aşa-numită „privire de contabil" (ne prezentăm aici scuze membri-lor acestei nobile bresle, atât de folositoare în economia de piață). Mai exact, nu ne interesează dacă partitura respectivă este în *Do Major* sau în *la minor* sau poate într-o altă tonalitate aflată la o distanță de 1-2 cvinte şi, din motive diverse, nu apare totuşi la cheie nici o alterație. Vom gândi, *automat*, astfel, neprivind mai departe de timpul întâi al primei măsuri : atâta vreme cât la cheie nu sunt alterații, suntem în *Do Major* iar dacă vom scrie totul mai sus cu o secundă mare, vom fi obligatoriu în *Re Major*.

Mai arătăm faptul că, de multe ori, în practică, în partiturile simfonice scrise în tonalități cu mulți diezi sau cu mulți bemoli, procedeul de mai sus ar conduce la folosirea unor armuri cu mai mult de şapte acci-denți. În asemenea cazuri, compozitorul alege să folosească tonalitatea echivalentă enarmonic, fapt care explică situații, destul de numeroase, unde, să zicem, toate instrumentele au armuri formate din mulți diezi, cu excepția clarinetilor, de exemplu, care au armuri formate din (nu tot atât de) mulți bemoli.

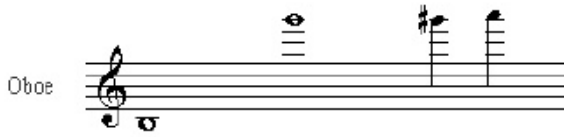
În concluzie, trebuie să repetăm apăsat: transpoziția presupune, dincolo de o corectă înțelegere a fenomenalității (care nu este foarte com-plicată), mult, mult exercițiu. De aceea, plecând de la actualele rânduri, precum şi de la orice alt material didactic în acest sens, recomandăm, din nou, mult, mult exercițiu (dublat, unde se poate, de un control de specialitate, cel puțin în faza de început).

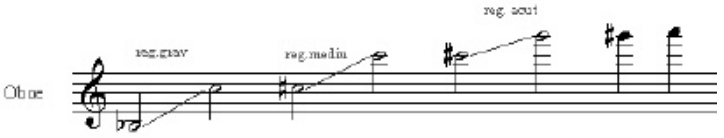
3. Oboiul

Oboiul este primul instrument care poate fi auzit într-o sală de con-cert, el fiind instrumentul după care se acordează toate celelalte instru-mente ale orchestrei simfonice mari.

Oboiul nu a suferit schimbări de construcție majore în trecutul apropiat; în zilele noastre, putem deosebi două sisteme, două şcoli de construcție consacrate: sistemul italian şi sistemul francez (sau sistemul *Lorée*), diferite între ele prin dispunerea găurilor şi a clapelor şi prin dimensiunile interne ale tubului. Cel mai răspândit sistem pare a fi cel francez şi, de aceea, acest sistem este cel pe care ne vom sprijini aici.

Întinderea oboiului, exemplificată în **ex. 5**, trebuie completată cu observația că sunetele cuprinse în intervalul *si bemol* grav – *mi* din octava întâi sunt greu de atacat în *piano*. De asemenea, în supraacut, dincolo de *re* din octava a treia, sunetele devin, din nou, greu de atacat în *piano*, pierzându-şi mult din caracteristicile timbrale; mişcarea în supraacut este recomandabil să se facă cu un mers din semiton în semiton, evitându-se aşadar salturile (recomandare valabilă pentru mai toate instrumentele de suflat atunci când li se cere acestora să evolueze, destul de rar, totuşi, în registrul supraacut).

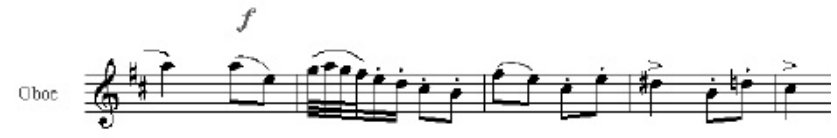
ex. 5

Registrele oboiului sunt acelea înfățişate în **ex. 6**. În registrul grav sunetele vor fi emise folosindu-se sunetele fundamentale, în registrul mediu, armonicele de gradul 2, iar în registrul acut – armonicele de grad superior (amintim aici că oboiul dispune de un dispozitiv – numit *porta-voce* – folosit pentru a uşura emiterea unor sunete din diferite regiuni ale întinderii sale).

ex. 6

Timbrul oboiului va fi aspru, intens, dramatic chiar în prima sextă a registrului grav; pe măsură ce urcăm spre registrul acut, culoarea timbrală devine mai dulce, mai catifelată, mai expresivă. În privința acestor caracteristici timbrale trebuie remarcat, în primul rând, faptul că oboiul are un timbru deosebit de caracteristic – diferențele acestuia în funcție de registru nefiind în măsură să îl „mascheze". De aceea, instrumentului i s-a acordat, în orchestra simfonică mare, acel rol specific pe care culoarea sa inconfundabilă l-a impus fără drept de apel. Eficacitatea oboiului în privința susținerii şi reliefării

cantilenelor în nuanțe medii este fără egal; dimpotrivă, încredințarea unor figurații armonice acestui instrument este mai puțin recomandată, deoarece timbrul cu totul aparte al oboiului tinde să împrumute valențe melodice deosebite oricărei linii sonore interpretate.

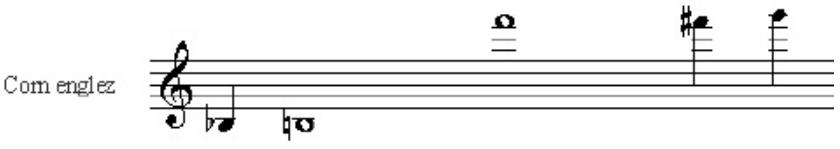
Toate procedeele tehnice vor trebui să țină seama de observația generală potrivit căreia oboiul, din diverse motive, este un instrument mai puțin agil decât flautul sau clarinetul, fiind mai adecvat pentru frazele expresive, cantabile. *Legato* este mai uşor de obținut, în general, atunci când sunetele sunt intonate fie în salturi ascendente, fie obținute printr-un mers treptat. *Staccato* este un efect deosebit de pregnant, însă viteza sa este mai redusă deoarece, la oboi, nu este posibilă decât articulația simplă. *Frullato* este un efect neobişnuit – chiar dacă el este posibil pe durate mici de timp, nu este nici spontan, nici eficace dacă îl vom compara cu efectul similar obținut la flaut (ca o regulă generală, putem observa faptul că, pentru instrumentele a căror ambuşură se introduce în gură, procedeul *Flatterzunge* este neobişnit şi ineficient). *Surdina* a fost rar întrebuințată la oboi, iar performanțele obținute nu au fost de natură să încetățenească uzul acesteia. *Sunetele armonice* se pot obține în acelaşi fel ca şi la flaut – efectele timbrale pot fi spectaculoase; vom adăuga aici şi nenumăratele întrebuințări din muzica modernă unde compozitorii cer instrumentiştilor obținerea unor *sunete multiple* sau *sunete spectrale* – practic este vorba despre adevărate „curcubee" sonore obținute prin specularea „pozițiilor greşite" ale instrumentelor (acele combinații de digitații care, în accepțiu-nea tradițională a artei instrumentale, sunt de evitat deoarece produc sunete neclare şi/sau netemperate, nearticulate).

Susținerea *respirației* de către instrumentist este un aspect care trebuie avut în vedere întotdeauna. În grav, vorbim despre 12 secunde în *forte* şi aproximativ 20 secunde în *piano*. Pentru registrele mediu şi acut se vor lua în considerație valori de aproximativ 20 secunde în *forte*, respectiv 35-40 secunde în *piano* (subliniem aici din nou relativitatea acestor date; ele se vor a fi raportate la conceptul-generic de instrumentist-standard despre care am scris la începutul acestor pagini). În **ex. 7**, avem un fragment din *Simfonia a IV-a în fa minor* op. 36 de P.I. Ceaikovski (în ed. *Peters*); oboiul va intona, la măsura 137 din partea a treia, *Scherzo*, un fragment tematic cu indicația *meno mosso* în raport cu tempo-ul întregii părți (*Allegro*) – exemplul este interesant deoarece ne arată că instrumentul poate cânta relativ repede în registrul mediu-acut, astfel cum ne arată desenul în treizecişidoimi.

ex. 7

Cornul englez este, practic, un oboi alto, acordat cu o cvintă mai jos decât instrumentul standard; de aceea, şi lectura partiturilor pentru corn englez va fi o lectură transpozitorie. Etimologia numelui său nu este foarte clară – există numeroşi autori care susțin că numele provine din cuvântul francez vechi *anglé*, cu referire la forma foarte curbată a instrumentului (şi nu la proveniența sa anglo-saxonă; de altfel, englezii denumesc acest instrument *french horn*). Un studiu istoric al cornului englez ne va arăta că el s-a dezvoltat din vechiul *oboi de vânătoare*, frecvent întâlnit în partiturile unor maeştri ai muzicii baroce.

Întinderea cornului englez este redată în **ex. 8**; bineînțeles, lectura acestei întinderi se va face transpozitoriu.

ex. 8



Posibilitățile tehnice ale cornului englez sunt relativ apropiate de cele ale oboiului; luând în considerare faptul, totuşi, că instrumentul este ceva mai mare, vom observa că volumul coloanei de aer, care trebuie pusă în mişcare de către instrumentist, va duce la o promptitudine mai redusă a atacului, ceea ce va face ca articulația în *staccato* să fie ceva mai leneşă. De asemenea, distanțele între clapete sunt ceva mai mari, fapt care va conduce la o agilitate mai redusă în cazul acestui instrument.

Timbrul cornului englez este cu totul deosebit în privința sunetelor din registrul grav – ceea ce nu înseamnă că restul întinderii instrumentului nu ar fi eficace din punct de vedere timbral. Există, în culoarea

acestui oboi alto, o anumită particulară expresie, fie tânguitoare, fie nostalgică, fie bucolică, fie, pur şi simplu, mistuitoare – această observaţie face ca, pentru numeroşi compozitori şi orchestratori, cornul englez să reprezinte, adeseori, o resursă de neocolit.

Alte instrumente din familia oboiului. ***Oboe d'amore*** este un oboi acordat cu o terţă mică mai jos (din nou, avem de a face aici cu un instrument necesitând o lectură transpozitorie). Spre deosebire de oboi, *oboe d'amore* are pavilionul sferic (oboiul are pavilion conic) oferindu-i un plus de cantabilitate, de moliciune a timbrului.

Oboiul soprano în *mi bemol* – aşadar, un oboi acordat cu o terţă mică mai sus – este un instrument foarte rar folosit ale cărui valenţe se vor regăsi în registrul superior.

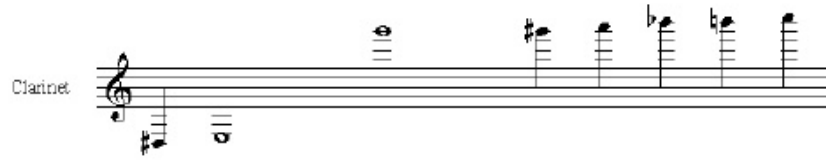
Heckelphonul, al cărui nume vine de la inventatorul său – *W. Heckel von Biebrich* – este un oboi bariton în *do*, având aşadar o întindere situată mai jos cu o octavă decât întinderea oboiului. Heckelphonul a avut o oarecare întrebuinţare în partiturile lui Richard Strauss. De asemenea, în *Tristan şi Isolda* de Richard Wagner vom întâlni un heckelphon mai mic, acordat în *fa*.

Salmo este un instrument prezent în creaţia lui Antonio Vivaldi; numele său este o transformare pitorească a cuvântului francez *chalumeau* – prin salmo se înţelegea un fel de oboi bas, ceva mai grav decât heckelphonul (acest din urmă instrument, de altfel, îl înlocuieşte cu succes în interpretările creaţiei vivaldiene).

4. Clarinetul

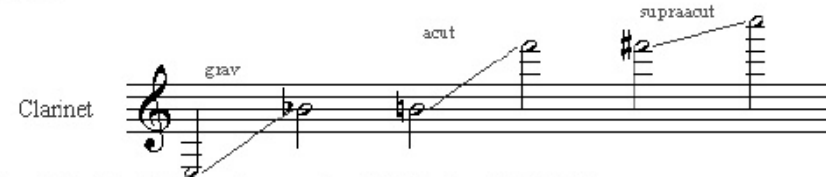
Numele francezului *Buffet* este legat hotărâtor de perfecţionarea acestui atât de spectaculos instrument, adus de către constructorul francez aproape de stadiul în care se găseşte şi astăzi. Practica orchestrală cunoaşte două clarinete – clarinetul în *si bemol* şi clarinetul în *la*, a căror *întindere* reală va fi cu un ton sau cu o terţă mică mai jos decât cea reprodusă în **ex. 9** (facem observaţia că sunetele *sol diez, la* şi *si bemol* din octava întâi sunt întrucâtva defectuoase – cu toate acestea, orice ins-trumentist este antrenat ca, prin diverse procedee tehnice, să suplinească această deficienţă de construcţie a clarinetului).

ex. 9



Registrele clarinetului sunt cele descrise în **ex. 10**. Construcţia ins-trumentului determină executarea sunetelor numai prin folosirea armoni-celor impare. Aceasta se obţine prin folosirea unei clape speciale (*porta-voce*), inventate de constructorul german *Christoph Donner*. Astfel, registrul grav – cunoscut şi sub denumirea de *chalumeau* – este registrul sunetelor fundamentale, registrul acut – cunoscut şi sub denumirea de *clarino* – fiind registrul armonicelor de grad 3, obţinute aşadar la duode-cimă (sunetele mai înalte se obţin cu armonice de gradul 5, 7 sau 9 (armonicele de gradul 7 vor avea tendinţa de a se auzi mai jos).

ex. 10



Timbrul clarinetului este polivalent. În registrul grav, expresia poate fi dramatică, ameninţătoare, în timp ce, în registrul înalt, vom auzi sunete scânteietoare, luminoase, uneori lipsite chiar şi de o anumită căldură pe măsură ce înaintăm spre supraacut. Aceasta nu însemnă însă că cele două registre principale ar fi total diferite, total neomogene în ceea ce priveşte culoarea timbrală.

Clarinetul este cunoscut ca fiind acel instrument permiţând sunetu-lui să apară din nimic şi să atingă intensităţi paroxistice; toată gama de intensităţi, de la *ppp* la *fff*, îi este accesibilă. Nu trebuie uitată nici deose-bita căldură a timbrului său în conducerea cantilenelor, fapt utilizat frec-vent de compozitori, care, practic în aceeaşi măsură, folosesc clarinetul şi pentru interpretarea celor mai diferite figuraţii melodico-armonice. Mai mult, dezvoltarea necesităţilor expresive a condus la noi câştiguri în privinţa sferei timbrale a clarinetului. În acut, el poate dobândi un caracter ridicol, grotesc chiar, în timp ce deosebita dezvoltare a agilităţii îl personalizează dincolo de acel prag unde distingem mai degrabă mişcarea decât culoarea, agitaţia decât coloraţia, velocitatea decât cantabilitatea. În fine, poate că mai mult decât în cazul oricărui alt

instrument, *jazz*-ul a dus la o veritabilă explozie în ceea ce priveşte îmbogăţirea paletei coloristice timbrale şi a celei de procedee tehnice; astăzi, clarinetul este departe de locul pe care îl ocupa în orchestra mozartiană, de pildă, iar diversitatea coloristică deosebită îi permite unui bun orchestrator accesul la o gamă extrem de largă de posibilităţi expresive. Pentru a încheia aceste rânduri, se poate spune că clarinetul este instrumentul cu posibilităţile timbrale şi expresive dintre cele mai *versatile* – de la înfiripareа unui sunet dintr-o cvasi-tăcere până la „strigătele" ascuţite din supraacut, în *fff*, de la cantabilitatea mozartiană a registrului mediu până la grotescul suprarealist al unui pasaj punctat de salturi, accente, *staccato*, *slap-tongue* şi iregula-rităţi ritmice, de la comoditatea unor sunete-pedală până la hiper-agili-tatea unor figuraţii acordice sau texturale, toate aceste procedee (precum şi multe altele, imposibil de rezumat aici) redau capacităţile unui instru-ment pentru care timpul şi stilul nu au stat pe loc.

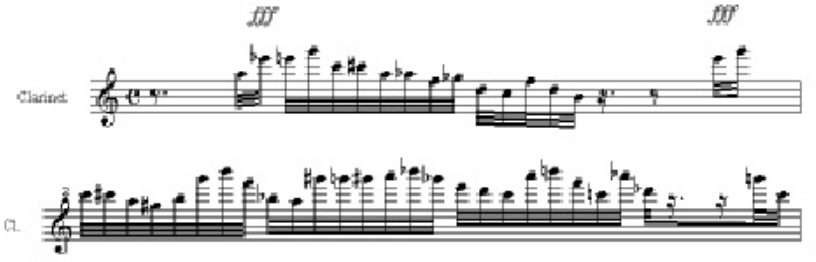
Legato este un procedeu de interpretare care îi este deosebit de comod clarinetului; combinat cu acea uimitoare agilitate despre care scri-am mai devreme, legato-ul în viteză al unor pasaje arpegiate are un carac-ter , am putea zice, mobil, curgător, "lichid". *Staccato*, posibil aici numai în articulaţie simplă, poate depăşi viteza unui mers în şaiprezecimi la 120 de bătăi pe minut (există virtuozi care, se pare, întrebuinţează şi articulaţia dublă cu real succes). *Frullato* este inexpresiv, lipsit de spontaneitate, de-oarece instrumentistul introduce ambuşura instrumentului în gură atunci când cântă. *Surdina*, adăugând un plus de catifelare timbrului instrumen-tului, nu este un procedeu specific şi este folosită rar.

Un efect preluat din jazz este *portamento* prin care se accentuează caracterul grotesc şi comic al unui pasaj muzical. Tot din jazz provine şi *glissando*, efect deosebit de spectaculos la clarinet, unde precizarea punctului de plecare şi a punctului de terminare a *glissando*-ului nu mai par să pună mari probleme pentru instrumentişti. Pe lângă toate acestea, creaţia modernă a adăugat o serie de efecte neconvenţionale (*sunete multiple*, *slap tongue* – un fel de staccato mai pronunţat unde rolul limbii în percutarea sunetului este preponderent) care, în paralel cu progresele câştigate din explorarea jazz-ului, fac din clarinet un instrument deosebit de valoros al orchestrei simfonice mari.

Durata *respiraţiei* este mare: teoreticienii dau valori de 40 de se-cunde pentru piano şi 25 de secunde în forte pentru aproape toată lărgi-mea întinderii acestui valoros instrument; bineînţeles, în acut valorile vor scădea din motive pe care deja le-am expus.

În privinţa celor două clarinete standard, în *si bemol* şi în *la*, practica orchestrală este în favoarea alegerii acelui instrument care, prin armura afişată la cheie, favorizează o mai uşoară lectură a pasajului respectiv. Cu alte cuvinte, dacă vom scrie, de exemplu, o simfonie în *Fa diez major* va fi mai recomandabilă alegerea unui clarinet în *la*, iar dacă poe-mul nostru simfonic va fi în *mi bemol minor*, clarinetul în *si bemol* va fi aici cea mai bună opţiune; în fapt, nu sunt puţine partiturile care folosesc notaţia enarmonică, întrucât la alegerea unei tonalităţi nu întotdeauna tipul de clarinet disponibil va constitui criteriul hotărâtor (se pare că, totuşi, clarinetul în *si bemol* pare să fie preferatul compozitorilor români). În orice caz, un instrumentist de calitate va trebui să fie astfel instruit încât problemele de transpoziţie – inclusiv cele care se nasc din utilizarea şi a unor alte instrumente, tot transpozitorii, din familia clarinetului – să fie lesne surmontabile.

În **ex. 11**, reproducem un fragment din *Invocaţii pentru 5 execu-tanţi* de Tiberiu Olah (editura *Muzicală*), măsura 42, unde viteza este de 60 de pătrimi pe minut. Desenul muzical, în *fortissimo* şi *legato*, ne arată ce velocitate poate cunoaşte execuţia unui fragment la clarinet.

ex. 11

Clarinetul bas, acordat în *si bemol* şi în *la* (în practică, se foloseşte aproape întotdeauna numai clarinetul în *si bemol*), cu o octavă mai jos decât clarinetul propriu-zis, este un instrument util în orchestra simfonică mare. În privinţa notaţiei, este necesar de amintit faptul că el poate fi notat atât în cheia *sol* – caz în care va suna cu o secundă mare sau cu o terţă mică peste octavă (nonă sau decimă) mai jos de nivelul unde este scris, cât şi în cheia *fa* – notaţie preferată de Richard Wagner – coborând sunetele din partitura clarinetului bas numai cu o secundă mare sau cu o terţă mică.

Registrul caracteristic al clarinetului bas este, bineînţeles, registrul grav, unde vom găsi sunete având o culoare timbrală cu totul remarcabilă. Toate datele privind procedeele de execuţie ale clarinetului sunt

valabile şi aici; observaţia că, deşi este un instrument grav, anumite pasaje agile îi sunt permise clarinetului bas, este o observaţie pertinentă. De altfel, această realitate a velocităţii unui instrument grav – în anumite limite, bineînţeles – este una deosebit de folositoare deoarece, aşa cum am văzut, culoarea şi expresivitatea pot fi obţinute şi printr-o mişcare rapidă. Mai exact spus, intonarea unor sunete-pedală în grav, extrem de necesară atunci când se cere susţinerea liniei basului într-o sintaxă preponderent armonică, ne prezintă timbrul instrumentului în stare pură, în timp ce executarea unui pasaj rapid în grav ne poate trimite uşor spre un etos comic, rocambolesc. Diferenţa de abordare timbral-orchestrală între aceste două momente este la vedere şi interesant de exploatat.

Alte instrumente din familia clarinetului. ***Clarinetul mic***, necesi-tând practic aceeaşi tehnică precum cea a instrumentului standard, este un clarinet acordat în *mi bemol* (practica orchestrală adeseori cere ultimului instrumentist din partida de clarinet – şi această observaţie este cvasi-valabilă pentru toţi instrumentiştii de la grupul suflătorilor de lemn – să folosească clarinetul mic alternativ cu instrumentul standard). Există şi clarinete mici în *re*, în *fa* şi în *la bemol*, utilizate cu precădere în fanfare. Hector Berlioz, în *Simfonia fantastică*, este compozitorul care a impus clarinetul mic în *mi bemol*, acest instrument legându-se, în privinţa culorii timbrale, cu precădere, de elementele de paştişă, de grotesc, de absurd chiar pe care timbrul său „de bâlci" le poate evoca.

Clarinetul alto este un clarinet acordat în *mi bemol*, cu transpoziţie, de data aceasta, la sexta mare inferioară.

Cornul de basset este un instrument care poate fi găsit, uneori, în paginile lui Mozart şi Beethoven. Cornul de basset poate fi considerat a fi un clarinet alto în *fa* – construcţia lui este uşor diferită de cea a celorlalte instrumente din familia clarinetului; în practică, este înlocuit cu succes de către clarinetul alto.

Clarinetul contrabas este un instrument extrem de rar întrebuinţat. Avem aici de a face cu un clarinet acordat în *fa* sau în *mi bemol*, cu o octavă mai jos decât clarinetul alto (numele acestor specii de clarinet este legat de iniţiativa marelui constructor de instrumente de suflat *Adolphe Sax*). Mai putem întâlni şi un clarinet contrabas acordat în *si bemol*, la o octavă sub clarinetul bas, având sonorităţi de mare efect – lungimea tubu-lui şi lungimea timpului necesar pentru punerea în mişcare a unei coloane de aer de asemenea dimensiuni reprezintă însă obstacole majore în calea unei mai largi răspândiri a acestor impresionante instrumente sub-grave.

5. Fagotul

În construcţia fagotului vom distinge două sisteme principale – sistemul francez *Buffet* şi sistemul german *Heckel*. Sistemul francez este oarecum învechit, neaducându-i-se perfecţionări susbstanţiale în ultima vreme, în timp ce sistemul german, în care tubul instrumentului este mai larg iar aşezarea clapelor tinde să faciliteze o anumită omogenitate tim-brală, pare să se impună din ce în ce mai mult (chiar şi sistemul Heckel cunoaşte, la rândul lui, două subsisteme, fiecare favorizând o emisie supe-rioară a unor anumite categorii de sunete). *Întinderea* acestui instrument este cea descrisă în **ex. 12** (există momente în care compozitorii, cu spri-jinul nemijlocit al constructorilor, au coborât până la *la* în contraoctavă – cu toate acestea, limita standard inferioară este preferabil de observat).

ex. 12

Trebuie reţinut faptul că, în supraacut, se recomandă mersul treptat pentru atingerea celor mai înalte sunete, iar, în grav, emisia în *piano* şi, mai ales, în *pianissimo*, pentru cele mai grave note, este practic impo-sibilă. *Notaţia* este reală, în cheia *fa* – pentru segmentele în acut se între-buinţează însă *cheia de tenor*. *Registrele* fagotului sunt redate în **ex. 13**.

ex. 13

La fel ca şi la celelalte instrumente, *coloraţia timbrală* a fagotului diferă după registrul în care acesta este chemat să cânte. În grav, prima cvintă are o culoare plină, susţinută, superbă iar *si bemol* se poate oricând compara cu notele similare de la corni sau tromboni atunci când momen-tul apare ca sunet-pedală.

În registrul mediu fagotul are o colorație oare-cum „moale”, timbrul său fiind uşor impersonal şi apropiindu-se mult de culoarea violoncelului. În acut, timbrul devine mai sec, mai incolor însă capătă un plus de dramatism – exemplare sunt aici paginile lui Igor Stravinski din *Sacre du printemps* – această particularitate putând fi exploatată cu succes în muzica mai recentă.

Procedeele de execuție ale fagotiştilor pot fi sintetizate, dacă vom observa că instrumentul nu excelează printr-o deosebită agilitate. *Legato* ascendent este – la fel ca la celelalte instrumente de suflat – mult mai co-mod decât cel descendent (unde se pot naşte adevărate probleme, majore, atunci când intervalul este mai mare). *Staccato* se recomandă a nu depăşi o mişcare în şaisprezecimi mai rapidă de 120 de pătrimi pe minut; atunci când se alternează legato şi *staccato* sau atunci când apare necesitatea unui *staccato* pe porțiuni mai restrânse, limitele pot fi uşor depăşite.

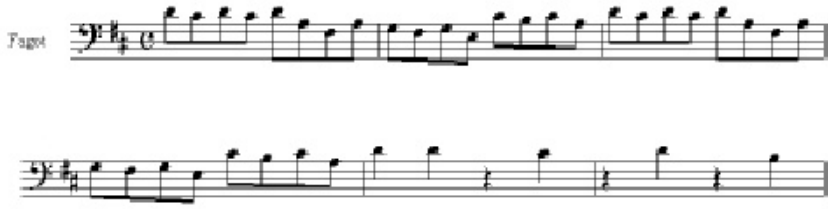
Trebuie subliniată aici expresia deosebită a fagotului într-o mişcare rapidă în *staccato* – valențele sale comice şi burleşti sunt inestimabile.

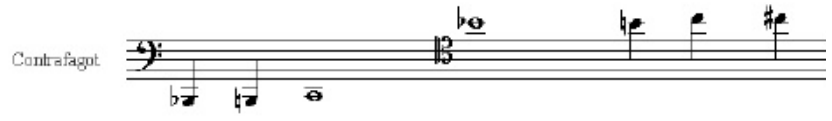
Frullato nu se foloseşte la fagot iar *surdina*, deşi posibil de aplicat, nu are o eficiență deosebită şi, de aceea, nu s-a impus în practica curentă. *Vibrato* este un procedeu caracteristic pentru fagot, cu o deosebită expres-sie în susținerea sunetelor lungi (se mai foloseşte şi aşa-numitul *tremolato* ca fiind un vibrato cu o amplitudine mai largă – acest din urmă procedeu are însă caracter de excepție).

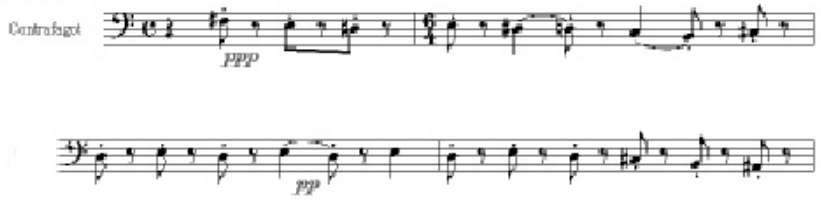
Limitele *respirației* instrumentistului sunt determinate – ca la toate celelalte instrumente de suflat – de registrul unde sunt plasate sunetele respective. În grav, vom vorbi de aproximativ 15 secunde în *piano* şi 6 secunde în *forte*; în mediu şi acut, limitele cresc la 30 secunde în *piano* şi 15 secunde în *forte*.

Încercând să sintetizăm aici valențele fagotului în orchestra simfo-nică mare, vom observa că acest instrument este departe de a fi un simplu vector al susținerii basului unei armonii date. Toate elementele de expres-sie care rezultă din încredințarea unor linii melodice plasate în grav sau chiar în subgrav sunt posibile aici; iar atunci când liniile respective sunt expuse în viteză, fiind totodată complexe dintr-un punct de vedere ritmi-co-melodic, datele de colorit timbral despre care scriam mai devreme sunt la vedere. Dacă despre caracterul comic, grotesc al fagotului atunci când interpretează linii melodice în grav şi în staccato s-a vorbit mult, are totuşi sens să subliniem aici faptul că acest caracter se estompează vădit în momentul în care întreaga țesătură orchestrală este agitată, fagotul deve-nind aici „parte egală” la o – să zicem – polifonie (sau heterofonie) susți-nută. Aşadar, observăm că lăsarea unui instrument la vedere într-o țesă-tură orchestrală relativ subțire poate deveni un element primordial în creionarea culorii sale timbrale: atunci când fagotul este expus şi este veloce, timbrul său are rezonanțe comice, iar atunci când toți suflătorii sunt prezenți şi cântă în viteză, instrumentul devine un participant cu pondere cvasi-egală (şi fără a ieşi prea mult în relief din punct de vedere timbral) la o sintaxă muzicală complexă.

În **ex. 14**, reproducem un fragment din *Simfonia KV 385* (*Haffner*) *în Re major* de W. A. Mozart, din partea a treia, *Presto*, măsura 20 (ed. *Peters*); iată un exemplu muzical în care putem observa că, încă din vremea clasicismului vienez, fagotul nu era un instrument strict folosit la susținerea basului – atunci când mergea în dublaj (în cazul nostru, fagotul dublează viola, violoncelul şi contrabasul, la unison sau la octavă), fagotului i se puteau încredința şi fragmente muzicale destul de agile.

ex. 14

Contrafagotul – a cărui *întindere* o descriem în **ex. 15** – este un ins-trument care a cunoscut în ultimul timp o spectaculoasă perfecționare tehnică; observăm aici faptul că cele mai bune rezultate sunt obținute în primele două octave ale întinderii instrumentului – mai sus de acestea este de preferat folosirea fagotului propriu-zis. Notația şi lectura sunt semi-transpozitorii.

ex. 15

Fiind un instrument de culoare, efectele cele mai spectaculoase vor fi obținute, bineînțeles, în acel registru – subgrav – unde contrafagotul depăşeşte „instrumentul-tată”. Compozitorii secolului al XX-lea au im-pus, în tehnica *orchestrației* contemporane, frecvente asumări cvasi-solis-tice pentru contrafagot; bineînțeles, aceste momente de efect se bazează în exclusivitate pe un caracter timbral propriu, inconfundabil şi de efect, momentele în care contrafagotul nu făcea altceva decât să dubleze violon-ceii şi contrabaşii fiind de mult depăşite. Fiind un instrument considera-bil mai mare decât fagotul, procedeele tehnice enumerate mai sus vor trebui adaptate acestei constrângătoare factualități. De asemenea, cantita-tea de aer necesară pentru punerea în mişcare a unor coloane de aer de asemenea dimensiuni este apreciabilă – fără o grijă atentă pentru alocarea unor pauze frecvente de respirație nu se poate vorbi despre o partitură pentru contrafagot. În **ex. 16**, am extras un moment din *Oratoriul „Pe urmele lui Horea”* de Sigismund Toduță (în ed. *Muzicală*), pagina 57. Se observă că acestui impozant instrument i se cere să cânte, destul de sus şi în *ppp*, într-un tempo destul de susținut.

ex. 16

Alte instrumente din familia fagotului. ***Sarussofonul*** este un ins-trument cu ancie dublă, din alamă. Deşi sarussofonul cunoaşte o întreagă familie, în orchestra simfonică – mai ales în peisajul muzical francez – singurul care s-a impus a fost sarussofonul bas în *do*. Poziția sa a fost temporară – înlocuind contrafagotul deoarece acesta nu atinsese încă un grad de perfecționare tehnică satisfăcător – iar astăzi, în afara fanfarelor, sarussofonul se vede înlocuit peste tot de către contrafagot, posesor al unui sunet mai moale şi mai plăcut.

GRUPUL INSTRUMENTELOR DE SUFLAT DIN ALAMĂ

Instrumentele de suflat din metal sunt instrumente cu ambuşură (muştiuc, *Mundstück*) unde buzele instrumentistului pun în vibraţie coloana de aer a cărei vibraţie determină înălţimea unui sunet. Orchestra simfonică mare este departe de vremurile eroice ale clasicilor vienezi, de pildă, unde instrumentele de suflat din metal erau instrumente *naturale* – prin aceasta accentuându-se faptul că singurele sunete posibil de intonat erau acelea care se găseau pe scara armonicelor unei anumite fundamen-tale prestabilite, cea în care era acordat tubul respctivului instrument. Astăzi vorbim de instrumente de suflat din alamă (sau din metal) *croma-tice* (sau *cu pistoane*, sau *cu ventile*), acestora fiindu-le lejeră intonarea oricărei partituri clasice sau moderne, oricât de complexe.

Trebuie observat faptul că lungimea şi îngustimea tubului deter-mină numărul de ordine al armonicelor până la care se poate ajunge. Astfel, sunetele fundamentale sunt accesibile unor instrumente grave – cum ar fi tuba bas – în timp ce cornul, care are tubul mai îngust, poate urca până la armonicele de grad 12 sau 14. Gama cromatică devine posi-bilă prin implementarea unui sistem de ventile care permit o modificare *sui generis* a lungimii tubului cu câte o secundă mică şi/sau mare şi/sau mărită. Prin folosirea acestora simplă şi/sau combinată, tubul poate fi lungit cu maximum o cvartă mărită (subliniem aici faptul că această ex-punere este foarte rezumativă, neputându-se intra în toate detaliile, extrem de utile, privind digitaţia la instrumentele de alamă şi, mai târziu, la cele cu coarde şi arcuş).

Bineînţeles, cu cât va fi mai complexă digitaţia (în sensul de a se folosi concomitent mai multe ventile/pistoane), cu atât sunetele obţinute vor suna mai imprecis. Astfel, tehnica instrumentală se bazează imens pe posibilităţile de a obţine diferitele sunete ale gamei cromatice ca armonice de grad diferit ale unor fundamentale diferite (acest sistem l-am văzut aplicându-se şi la instrumentele de suflat din lemn, într-o modalitate mult mai simplistă însă); alegerea celor mai bune poziţii pentru a obţine un anumit sunet, cât mai "curat", şi pentru minimalizarea riscului de a-l rata reprezintă datele fundamentale ale pregătirii instrumentiştilor. În acest sens, cele mai bune sunete vor fi acelea care se bazează pe armonicele care nu vor intra în conflict cu scara temperată.

Un întreg sistem de *triluri* şi *tremolo*-uri se sprijină pe factualitatea descrisă mai sus. Intonarea unui sunet lung ca armonic de grad *x* într-o poziţie *y* am descris-o mai sus; atunci când însă instrumentistul mane-vrează rapid un ventil (sau o culisă de trombon) – lungind şi micşorând tubul cu o secundă – se poate obţine un tril de efect. Manevrarea conco-mitentă a două (sau a mai multor) ventile îngreunează execuţia; dacă vom adăuga şi necesitatea schimbării armonicului deoarece sunetele între care se execută tremolo sunt spaţiate, atunci ne vom lovi de limite tehnice obiective în obţinerea acestor procedee.

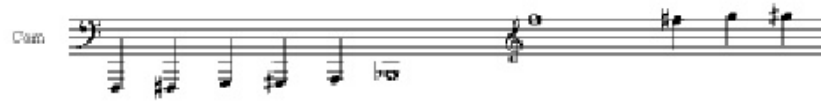
6. Cornul

Cornul cromatic dublu este astăzi instrumentul standard al orches-trei simfonice mari. Avem aici de a face cu un corn acordat în *fa*, prevăzut cu un sistem de deplasare al întregului acordaj prin apăsarea unui ventil, astfel încât vom obţine un corn acordat în *si bemol*. Din acest motiv vorbim despre *corn dublu*, iar caracterul *cromatic* al acestuia este dat de sistemul de supape rotative care acţionează în maniera descrisă.

Notaţia cornului este mult tributară tradiţiei. În primul rând, practica a creat obişnuinţa de a se folosi alteraţiile numai înaintea notei care se alterează (accidenţii nu se pun deci *la cheie*). Cornii sunt notaţi transpozitoriu în *fa*. Mai exact, în cheia de *sol* ei vor suna cu o cvintă mai jos iar în cheia de *fa* ei vor suna cu o cvartă mai sus. O tendinţă recentă în arta componistică cere ca aceste instrumente să fie notate uniform în *do*, netranspozitoriu; tendinţa nu s-a impus încă, iar lectura transpozitorie a partiturilor de corn a rămas totuşi o obligaţie pentru orice dirijor şi/sau compozitor.

Întinderea cornului este redată, în sunete reale, la **ex. 17**. Sunetele grave sunt riscant de atacat, la fel fiind şi cele din supraacut (unde se recomandă, fapt care nu mai reprezintă o noutate, atingerea lor printr-un mers treptat) – de aceea, *tehnica orchestraţiei* recomandă dublarea acestora în timpul execuţiei pentru a se minimaliza riscurile respective. Practica este aceea de a scrie pentru grupul celor patru corni – aceasta este repartizarea orchestrală larg răspândită – astfel încât cornii I şi III să primească ştimele mai acute în timp ce cornii II şi IV le vor cânta pe cele mai grave; acest fapt conduce la o anumită cvasi-specializare a instru-

mentiştilor în orchestră în sensul că, de exemplu, pentru un cornist de la cornul I, o partitură cvasi-solistică începând în acut şi terminându-se în grav şi subgrav este incomodă. Un orchestrator bun va diviza – sau va dubla etc. – această fenomenalitate respectând specializarea despre care scriam mai sus.

ex. 17

Timbrul cornului a cunoscut o evoluţie de-a dreptul spectaculoasă. Astfel, pe lângă efectele tradiţionale, împrumutate de la vechiul *corn de vânătoare*, pe lângă tradiţionala coloratură marţială a „fanfarelor" (terme-nul îl întrebuinţăm aici în accepţia sa orchestrală) alcătuite din instru-mente naturale, cornului dublu cromatic îi sunt deschise astăzi două mari direcţii diferite. Prima direcţie este aceea unde instrumentul excelează în a juca acel rol de instrument de tranziţie între grupul instrumentelor de suflat din lemn şi cel al suflătorilor de alamă. În acest sens, adăugarea timbrului cornului la cel al fagoţilor şi/sau al clarineţilor este un procedeu cât se poate de firesc, împletirea acestor timbre fiind eufonică. A doua direcţie tinde să sublinieze şi să exploateze apartenenţa acestui instrument – din punct de vedere timbral – la grupul alămurilor. În acest sens, numeroase procedee de execuţie tind să apropie sonoritate pachetului de corni al orchestrei simfonice mari de sonoritatea trombonilor şi chiar de aceea a tubelor. În acest sens, un orchestrator iscusit va şti să folosească şi să echilibreze aceste două direcţii obţinând noi şi noi resurse de culoare timbrală. Privind acum întinderea efectivă a instrumentului vom observa că în registrul cuprins între *do* din octava mică şi *fa* din octava a doua, registru unde astăzi nu se mai pune nici un fel de problemă tehnică la emisia sunetelor, timbrul este rotund, suav chiar, plin, bine timbrat şi frumos. Registrul este omogen şi sunetele sunt precise iar problemele legate de netemperarea armonicelor sunt astăzi pe deplin rezolvate. În grav, sunetele capătă treptat o anumită culoare gravă, sumbră, agresivş, metalică chiar, în *forte* timbrul apropiindu-se uneori de cel al tubei bas. În acut, o parte din caracteristicile timbrale specifice se pierd – sunetul devine parcă mai şters, mai răguşit, mai incolor/insipid.

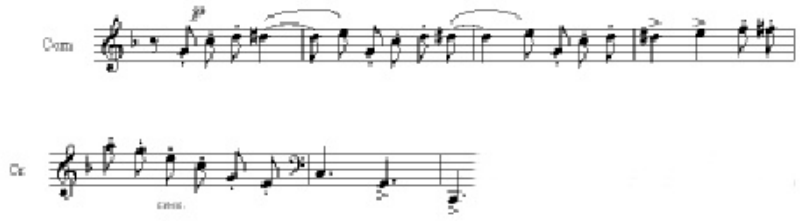
Procedeele de emitere ale sunetelor sunt diverse şi eficace. Pe lângă sunetele normale (sau *deschise*) se pot folosi sunetele *înfundate* (*bouchés*) care se obţin prin astuparea pavilionului cu ajutorul mâinii drepte şi al căror timbru este uşor nazal. Se notează cu o cruciuliţă deasupra sunetului, iar revenirea la sunetele normale se marchează prin scrierea unui cerculeţ, tot deasupra sunetelor. Datorită faptului că, prin introducerea mâinii în pavilionul instrumentului, lungimea tubului practic se scurtează, sunetul va suna efectiv cu un semiton mai sus – pentru a obţine aşadar înălţimea corectă instrumentistul, pur şi simplu, va cânta cu un semiton mai jos; mai mult, prin introducerea şi scoaterea repetată a mâinii în pavilion se obţine un foarte interesant cvasi-tril, chiar dacă instrumentistul nu face altceva decât să susţină, din ambuşură, un sunet mai lung. Sunetele *metalice* (*cuivrés*) sunt nişte sunete forţate, având un timbru metalic pronunţat. Sunetele *de ecou* sunt sunete obţinute prin înfundarea parţială a pavilionului – sonoritatea este dulce, plăcută, de calitate, iar aparenţa lor este de îndepărtare (ele au tendinţa să sune cu un semiton mai jos, iar instrumentiştii vor corecta aceasta în sensul descris mai sus). În fine, se mai foloseşte şi indicaţia *pavilionul în sus* – se obţine astfel o sonoritate puternică, intensă, marţială, glorioasă (nu se mai poate însă cânta, în acest caz cu mâna introdusă în pavilion).

Frullato se execută uşor şi are un efect deosebit; se recomandă totuşi folosirea registrului mediu al instrumentului pentru maximum de efect. *Surdina* este un element folosit frecvent de către cornişti; unii teoreticieni afirmă însă că sunetele astfel obţinute sunt mult mai sărace decât cele obţinute prin folosirea mâinii drepte. *Legato* se foloseşte astăzi cu bune rezultate, în timp ce *staccato* – cu folosirea articulaţiei simple şi a celei duble – dă rezultate satisfăcătoare în registrul mediu în limitele unei viteze de 140-160 bătăi/pătrimi pe minut în mers de şaisprezecime. *Glissando* este un efect deosebit de spectaculos la toţi suflătorii de alamă; el se poate executa numai în *forte*, într-o mişcare rapidă, şi este un glissando care trece numai prin seria armonicelor naturale ale unei anumite fundamentale (de aceea, se recomandă obţinerea unui sunet de plecare şi a unui sunet de sosire care pot fi bine şi curat intonate). La corn, datorită faptului că şirul armonicelor accesibile execuţiei instrumentistului este mare, glissando-ul obţinut va fi spectaculos şi bogat.

Valorile *respiraţiei* depind de registrul în care se află sunetele respective. Astfel, în grav, vorbim de 10 secunde în *forte*, respectiv de 20 de secunde în *piano* pe când în registrul mediu valorile vor fi de 16 secunde în *forte* şi de până la 40 de secunde în *piano*.

Ex. 18, reprodus din binecunoscuta lucrare semnată de Casella şi Mortari (pag. 102; v. bibliografie), ilustrează celebrul fragment din *Poemul simfonic „Till Eulenspiegel"* de Richard Strauss, cunoscut pentru

diferența de registru supraacut-grav pe care instrumentistul va trebui să o străbată într-un timp foarte scurt; adaptarea buzelor la armonice atât de diferite va fi aici problema principală.

ex. 18

7. **Trompeta**

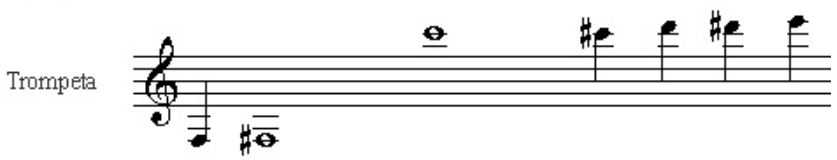
Trompeta este instrumentul despre care se poate afirma că a cunos-cut cea mai spectaculoasă evoluție de-a lungul timpului (singurul instru-ment care îi este un serios contracandidat aici pare a fi clarinetul). De la trompetele naturale – care, literalmente, i-au chinuit pe maeştrii clasicis-mului vienez atunci când anumite modulații, prea îndrăznețe, îi îndepăr-tau de posibilitățile instrumentelor vremii – până la instrumentele care s-au găsit şi se găsesc în mâinile unor virtuozi ai *jazz*-ului, drumul parcurs, deopotrivă de către constructori şi de către interpreți, este imens. Progre-sul acestui instrument s-a făcut în doi timpi: pe de o parte, adaptarea mecanismului cu ventile pentru acest instrument a dus la eliminarea acelor neplăcute hiatusuri din intonarea gamelor cromatice, pe de altă parte, experimentele şi progresele făcute în interpretarea *jazz*-ului au îmbogățit considerabil paleta coloristică a trompetei, adăugând timbrului marțial inerent deopotrivă o multitudine de nuanțe, cu preponderență din gama comicului şi chiar a grotescului, cât şi o extraordinară agilitate în interpretare – prin ea însăşi un izvor nou de expresivitate. Mai mult, introducerea şi folosirea unui întreg set de surdine şi, mai ales, dobândirea de noi şi noi valențe de virtuozitate de către interpreți au făcut ca trompeta să poată fi comparabilă, treptat, din acest punct de vedere, cu suflătorii de lemn şi, prin aceasta, să poată fi integrată acestora atât în alcătuirile orchestrale mari, cât şi în formații camerale dintre cele mai felurite.

Practica muzicală a dus la impunerea trompetelor, bineînțeles cro-matice, în *do* şi în *si bemol*. Trompeta în *do* – a cărei notație este netranspozitorie (iar semnele de alterație *nu* se pun la cheie, conform tra-diției) – mai degrabă întâlnită în Franța, are un caracter mai mobil, mai veloce, mai „cameral" datorită tubului ceva mai îngust, care îi permite intonarea cu uşurință a sunetelor înalte. Trompeta în *si bemol* – a cărei notație va fi transpozitorie (efectul fiind mai jos cu un ton) – este mai mult preferată în Germania şi Italia; caracterul ei este întrucâtva mai apropiat de acea tentă eroică pe care o întâlnim, aproape cu precădere, în partiturile clasice. Mai trebuie menționat faptul că trompeta în*si bemol* poate fi transformată în trompetă în *la* prin montarea unui dispozitiv special; se obține astfel o mai mare uşurință în interpretarea unor partituri în tonalități cu mulți diezi (cam tot în felul în care folosim diferitele specii de clarinet, din aceleaşi motive).

Mai sunt cunoscute – şi mai rar întrebuințate – trompete în *fa* (un fel de trompetă alto sau tenor) şi trompete în *re* (un fel de trompete sopran); mai mult, se cunosc şi trompete în *mi bemol*, o trompetă acută în *fa* şi chiar şi o trompetă supraacută în *si bemol*. Pe măsură ce tubul se îngustează, timbrul devine din ce în ce mai metalic şi, de aceea, mai inexpresiv, aceste trompete acute şi supraacute, rar şi extrem de rar folo-site, apărând fie acolo unde se cere o anumită corectitudine istorică în interpretarea unor partituri preclasice, fie acolo unde compozitorul cere, în mod imperios, obținerea unor sunete foarte înalte.

Întinderea trompetei este cea din **ex. 19.**

ex. 19



Timbrul trompetei este, poate, cel mai pregnant şi mai puternic timbru din orchestra simfonică. Deşi registrul grav, fascinant, demn, plin de „carne" sonoră, nu este de neglijat, registrele mediu şi, în special, cel acut sunt cu deosebire pline de forță şi strălucire – mergând deseori până la stridență şi chiar până la

disconfort fizic. Peste *sol* din octava a doua cu greu se mai pot obține sunete în nuanțe scăzute, în timp ce sub *do* central sunetul se naşte mai greu şi este, de aceea, mai puțin spontan.

În registrul normal – îndeobște între *do* central şi *sol* din octava a doua – durata *respirației* este estimată între 8 secunde în *forte* şi 20 de secunde în *piano*.

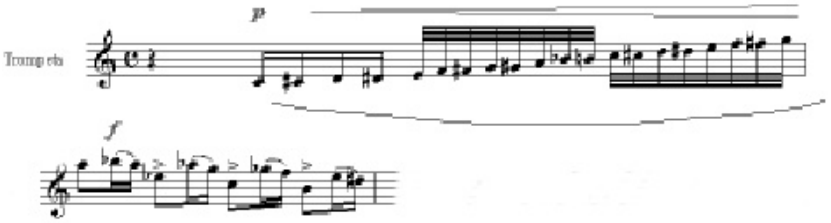
Ca procedeu de execuție, *legato* este uşor de obținut şi de efect. *Staccato*, deosebit de eficient şi de mare efect în intervalul mediu al instrumentului, atât în articulație simplă, cât şi dublă sau triplă, permite atingerea unor viteze considerabile, de până la 170 de bătăi pe minut în cadență de şaisprezecimi.*Frullato* este uşor de obținut şi de mare efect – ca la toate instrumentele de suflat din alamă. *Glissando* pe scara de armonice este, de asemenea, de mare spectaculozitate.

Ca procedeu de efect, preluat din *jazz*, merită aici menționat *vibrato* – el se obține printr-un atent joc al buzelor concomitent cu o oscilare uşoară a degetelor pe ventil. Rezultatul obținut este deosebit: ceva care seamănă mai degrabă cu o tânguire senzuală, cu un vehicul de expresie aproape la fel de complex ca un limbaj articulat.

Surdinele – procedeu expresiv dezvoltat enorm de către *jazz* – sunt într-o mare varietate din punctul de vedere al materialului de construcție: din metal, din carton, din material fibros (nimic nu îi împiedică pe trompetiştii contemporani să imagineze şi să implementeze noi şi noi surdine, felurite ca formă şi material) etc.. În mod direct, materialul din care sunt executate determină timbrul obținut: mai „metalic" dacă sunt din metal, mai dulce, mai catifelat dacă sunt din carton etc. Cele mai cunoscute surdine sunt surdina *mută* şi surdina *wah-wah*. Surdina mută permite gradarea posibilităților de amortizare a sunetelor prin mărirea sau micşorarea deschiderii pavilionului. Atunci când pavilionul este închis complet, sunetul se depersonalizează, aproape ca şi când instrumentul s-ar auzi dintr-o cutie cu pereții foarte groşi. Surdina wah-wah, de origine americană, este un dispozitiv care comportă, pe axă, un orificiu unde se găseşte o pâlnie care poate fi închisă cu mâna de către instrumentist. Acoperindu-se şi descoperindu-se succesiv şi/sau treptat respectivul orificiu de către instrumentist se obțin sunete intens modulate – astfel cum ne arată şi denumirea surdinei – într-un ambitus de expresie deosebit de interesant.

În **ex. 20**, am preluat din lucrarea lui N. Gâscă (pag. 121; v. Biblio-grafie) un exemplu care ilustrează – folosind un moment din *Concertul pentru trompetă şi orchestră* de A. Popa – valențele tehnice ale acestui spectaculos instrument.

Alte instrumente din familia trompetei. ***Trompeta bas*** este un instrument care, având un timbru bogat, superb, poate înlocui cu succes trombonul tenor. Se cunosc trompete bas în *do*, în *re*, în *mi bemol* (cea în *do* este semitranspozitorie – cu o octavă mai jos – celelalte sunt transpozi-torii sunând, bineînțeles, sub nivelul la care sunt notate). Trompeta bas standard este acordată în *si bemol*, iar interesul deosebit pentru aceasta rezidă în forța expresivă a registrului grav.

ex. 20

Trompetele acute în *mi bemol* şi în *fa* – din același grup din care am menționat şi trompeta în *re* – sunt instrumente care se folosesc, cel mai des, fie la obținerea sunetelor înalte fie la interpretarea partiturilor de epocă. Ceea ce se câştigă însă în înălțimea sunetelor se pierde în calitatea timbrului, acesta devenind mai sărac şi mai metalic.

Pentru o mai bună înțelegere a specificității acestei întregi varietăți de instrumente trebuie remarcat, în primul rând, că ele provin din instrumentele naturale corespondente din epocile timpurii ale orchestrelor simfonice. Progresele de tehnologie şi, mai ales, cele ale îndemânării instrumentale au limpezit lucrurile ducând la înstăpânirea celor două varietăți menționate; dacă ne gândim la faptul că această „cernere" s-a întemeiat, preponderent, pe un sofisticat mecanism de acceptare şi rejec-tare la nivelul instrumentiştilor şi al compozitorilor, atunci vom înțelege din ce motive standardul de expresie, velocitate şi culoare îl reprezintă „instrumentele-tată" în timp ce celelalte instrumente din această atât de bogată familie nu vin decât să exacerbeze anumite game de posibilități în detrimentul tuturor celorlalte.

Cornetul este un instrument foarte asemănător, din toate punctele de vedere, cu o trompetă; construcția acestuia este uşor conică. Il găsim acordat cu precădere în *do*, în *si bemol* şi în *la*. Foarte prezent în fanfare, el tinde să fie inlocuit însă de trompeta cromatică modernă. Este consi-derat a fi un instrument

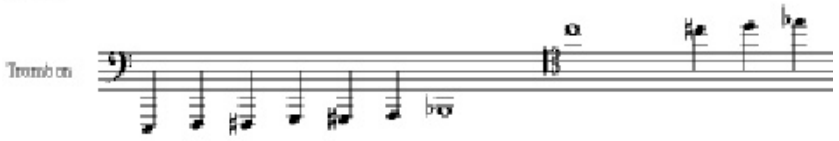
deosebit de agil, atât în figurații cât şi în intonarea sunetelor legate. Întinderea este practic aceeaşi cu a trompetelor, iar procedeele expresive sunt cvasi-identice.

8. Trombonul

Trombonul cunoscut sub acest nume este, în fapt, un trombon tenor-bas cu culisă în *si bemol* şi *fa*. Trebuie amintit faptul că, în paralel cu trombonul cu culisă, există un trombon cu ventile, mai agil datorită mecanismului cu ventile; prezența acestuia în orchestrele simfonice mari se subțiază însă continuu, deoarece trombonul cu culisă – prezentat aici – are alte, multe avantaje. În primul rând, trombonul cu culisă posedă un *cvartventil* a cărui acționare deplasează întregul acordaj din *si bemol* în *fa*. Astfel, un întreg set de noi armonice şi poziții – mai bune, mai eufonice – devine brusc disponibil instrumentistului. Se consideră, de aceea, că interpretarea tuturor sunetelor la trombonul dublu tenor-bas cu culisă nu cunoaşte lacune, cu excepții minore – acolo unde instrumentistul este for-țat să folosească poziția a şaptea (pentru *si* din contraoctavă, de exemplu). O anumită prudență în conducerea liniei melodice, recomandată, este însoțită de o serie de „ajustări" făcute din buze astfel încât netemperarea inerentă a sunetului să nu deranjeze prea mult.

Notația trombonului este reală, netranspozitorie, în cheia *fa* şi, pentru registrul acut, în cheia de *tenor*.

Întinderea trombonului este descrisă în **ex. 21**. Notele grave, numite sunete-pedală, sunt mai dificil de intonat, recomandându-se să fie atacate prin mers treptat şi să se dea posibilitatea sunetului să se „formeze" (sunetul *si* din contraoctavă necesită o anumită prudență deoarece el nu poate fi atacat decât în poziția a şaptea, aşa cum am văzut). Sunetele mai înalte de *do* din octava a doua sunt pretențioase, intonarea lor fiind dificilă şi, aproape întotdeauna, numai în nuanțe puternice.

ex. 21

Cum realizează instrumentistul această întindere cromatică, cu mul-te sunete situate în grav şi subgrav? Am văzut, mai întâi, că folosirea cvartventilului permite alegerea acordajului optim. Apoi, folosind *culisa* – care este un tub dublu, mobil, şi care, împreună cu restul instrumentului, alcătuieşte un unic tub putând fi lungit sau scurtat rapid de către instru-mentist cu scopul de a lungi sau scurta coloana de aer, obținând astfel diferitele înălțimi notate în partitură – instrumentistul realizează acele *poziții* care, întrebuințate judicios, permit alegerea cea mai avantajoasă pentru corectitudinea înălțimii sonore (sunt avantajoase acele „coloane" de fundamentale şi armonice, dublate de acele poziții obținute prin lungirea-scurtarea tubului cu ajutorul culisei, în care sunetul rezultat este un armonic mic şi/sau par al sunetului fundamental – asigurând astfel eufonia sunetului – iar pozițiile înalte ale culisei, unde brațul se îndepărtează mult de corp, sunt, pe cât se poate, evitate, mai ales în mişcările rapide). De aceea, corectitudinea intonației revine instrumentistului care va alege întotdeauna acele poziții ale culisei şi acele armonice – obținute prin acțiunea buzelor pe muştiuc (corelată cu întrebuințarea sau neîntre-buințarea cvartventilului) – ce se vor arăta a fi corespunzătoare în funcție de o anumită comoditate de execuție sau de o adecvare la restul liniei melodice (salturile mari de culisă, mai ales în tempo susținut, sunt întot-deauna uşor riscante).

Timbrul trombonului este profund dramatic, compact, amenințător chiar, în regiunea sunetelor-pedală. În registrul mediu, în *forte*, conotațiile sale eroice şi triumfătoare nu pot fi trecute cu vederea. La fel ca în cazul altor instrumente, *jazz*-ul a transformat în mod fundamental modul nostru de raportare la posibilitățile acestui instrument. L-am descoperit astfel ca fiind un instrument destul de veloce, obținând sunetul printr-o mare varietate de procedee tehnice astfel încât o melodie la trombon, care să nu mai sune tragic ci comic, burlesc, „caragialesc" am putea spune, nu mai surpinde astăzi pe nimeni.

Glissando este procedeul prin excelență al trombonului cu culisă. El se obține prin mişcarea culisei în timpul intonării unui sunet mai lung; glissando nu poate depăşi amplitutdinea de cvartă mărită – distanța pe scara sonoră între pozițiile întâi şi a şaptea. Efectul comic şi/sau comic-sentimental al acestui procedeu este pregnant şi garantat. Mai cunoaştem şi acel *glissando de armonice*, specific instrumentelor de suflat din alamă, care este de maxim efect deoarece baza de plecare a acestuia se poate sprijini pe sunetele-fundamentale, iar intensitatea – totdeauna puternică prin natura acestui procedeu sonor – poate fi considerabilă datorită naturii înseşi a acestui instrument atât de „gălăgios". Atunci când cele două forme de glissando se îmbină – modificându-se aşadar poziția culisei în timpul mersului ascendent al seriei de armonice – se poate obține un efect cu totul special.

Frullato este un procedeu spectaculos şi eficient. O resursă specta-culoasă de expresivitate pentru trombonist o reprezintă *vibrato*; acesta se obţine printr-o bine coordonată mişcare a buzelor, ajutată uneori şi de o uşoară mişcare a culisei. Efectul sonor astfel obţinut este surprinzător de aproape de timbrul unei voci bărbăteşti.

Surdina este o altă cucerire provenind din muzica de *jazz*. Ea se foloseşte frecvent şi are efecte spectaculoase. Ca şi la trompetă, calitatea materialelor din care sunt confecţionate determină timbrul acestora. Cele mai întrebuinţate surdine sunt *surdina mută* şi surdina *wah-wah*, având efectele pe care le-am descris în capitolul anterior.

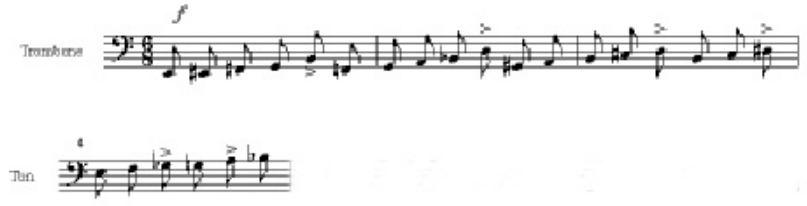
Modul de interpretare *legato* pare să îi fie impropriu acestui instru-ment. Bineînţeles, se pot lega perfect – mai ales într-un mers în sens as-cendent – sunetele care sunt armonice diferite pe aceeaşi scară atunci când sunt obţinute în aceeaşi poziţie. Se mai pot lega foarte bine sunete la intervale oricât de mari, ascendente sau descendente, cu condiţia să nu aibă acelaşi număr în succesiunea armonicelor. Atunci când procedeul însă devine imposibil, instrumentistul ştie ca, folosind culisa într-un fel de *portamento-glissando*, să mascheze anumite discontinuităţi supărătoare.

Staccato se execută prin articulaţie simplă sau prin articulaţie dublă. Agilitatea acestui procedeu poate urca până la o viteză de 140 de bătăi pe minut în mişcare de şaisprezecimi. Atunci când linia melodică presupune un joc de culisă susţinut, aceste valori se vor corecta în jos deoarece mişcările mâinii care acţionează culisa – însoţite de nevoia de siguranţă în privinţa atingerii unei poziţii corecte – sunt considerabil mai lente.

Trombonul este un instrument care solicită foarte intens plămânii instrumentiştilor. Valorile *respiraţiei* vor fi, de aceea, în jurul duratelor de 6 secunde în *forte* şi de 15 secunde în *piano* în registrul mediu al instru-mentului. În registrele grav, subgrav, respectiv acut şi supraacut, aceste valori se vor scurta considerabil.

Trilul se execută, la trombon, într-un mod în care intervenţia culisei pare a-i uşura considerabil efortul şi a-i maximiza efectul. Dacă la cele-lalte instrumente de alamă se puteau obţine trilurile lesne cu ajutorul unor rapide mişcări ale ventilelor, aici această posibilitate, evident, lipseşte. De aceea, rămâne soluţia de a executa triluri cu ajutorul unui joc de buze permiţând schimbarea rapidă între două armonice învecinate, în aceeaşi poziţie (care este determinată de culisă, aşa cum am văzut deja). Mai există şi posibilitatea de a mişca rapid culisa între două poziţii învecinate – obţinându-se astfel un tril la semiton. Bineînţeles, această soluţie tehnică este aproximativă, înălţimile sunetelor astfel obţinute nefiind foarte clare. De aceea, se recomandă durate scurte ale acestui procedeu, variantele sale prescurtate – apogiatura şi mordentul – fiind mai accesibile tehnic.

Ex. 22 va prezenta, tot după lucrarea lui Mortari şi Casella – pe care se structurează consecvent paginile de faţă – (pag. 240), cu ajutorul unei exemplificări din *Opera „Cavalerul rozelor”* de Richard Strauss, resursele de velocitate ale trombonului.

ex. 22

Alte instrumente din familia trombonului. ***Trombonul alto***, acordat în *mi bemol*, este un instrument folosit mai ales în interpretarea fidelă a unor lucrări mai vechi, deşi substanţa sa sonoră este bogată. ***Trombonul bas***, acordat în *fa*, tinde a fi înlocuit de trombonul dublu tenor-bas descris mai sus. Richard Wagner a mai folosit şi un ***trombon contrabas*** acordat în *si bemol*; astăzi, rolul său este preluat cu succes de către tuba contrabas.

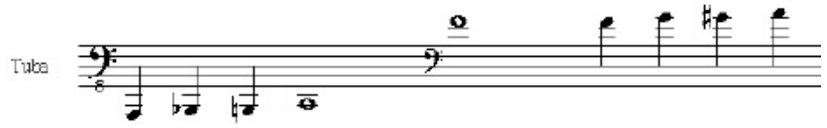
9. Tuba

Tuba din orchestra simfonică mare face parte din marea familie a fligornurilor şi tubelor. Acestea sunt instrumente de mari dimensiuni; tubul lor are o desfăşurare conică mare iar pavilionul este voluminos. Se favorizează astfel evident emiterea sunetelor grave. Pentru zonele grave, fligornurile cunosc o sub-familie specială – familia *tubelor*. Acestea sunt ceva mai reduse decât fligornurile, deoarece tuburile lor încep ceva mai îngust, iar desfăşurarea conică este mai redusă. Muştiucul tubelor este mai apropiat de cel al

cornilor şi trombonilor, ceea ce influenţează corespun-zător sunetul tubelor. Mai mult, emiterea sunetului la tube este relativ uşoară, deoarece instrumentele sunt prevăzute astăzi cu un sistem de ventile performant.

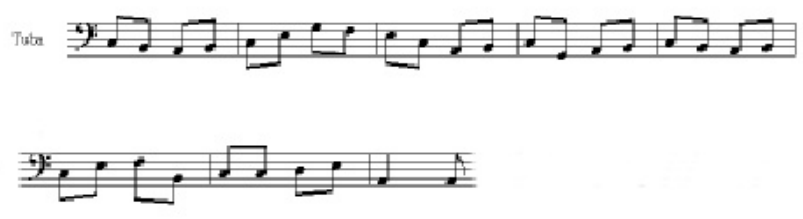
Instrumentul care se întâlneşte în orchestra simfonică şi care este asimilat grupului orchestral al tromboanelor este tuba dublă contrabas în *fa* şi *si bemol*. Avem de a face cu o tubă acordată în *fa* având un ventil special care o transformă imediat în tubă în *si bemol* (cu o cvintă mai jos). Practic, ca şi la trombon, acţionarea acestui ventil permite intonarea sune-telor care ar fi lipsit din registrul grav din motivele amintite în capitolul respectiv. Tuba are un mecanism format din patru supape rotative, permiţându-i – pe lângă obţinerea unor sunete în grav şi subgrav de o foarte bună calitate, extrem de utile în economia orchestrală a ansamblu-rilor simfonice de mari dimensiuni – şi o anumită agilitate în registrele mediu şi acut.

Întinderea tubei este aceea descrisă în **ex. 23**. *Notaţia* la tubă – ca şi la tromboni – este reală. Trebuie însă subliniat faptul că există extrem de numeroase cazuri de folosire a unor diverse specii de tube (unele apro-piate, din construcţie, de corn) unde notaţia este transpozitorie. Astfel cum am arătat deja, tendinţa de a impune o notaţie netranspozitorie pentru instrumentele de suflat de alamă este relativ nouă; în practică, sarcina de a intona corect înălţimile din partitură este rezolvată de instrumentist.

ex. 23

Timbrul tubei este uşor apropiat de timbrul trombonului. Deşi îşi păstrează o anumită strălucire sumbră, „carnea" timbrală este plină, iar sunetul este amplu şi susţinut, grandilocvent uneori – o fundamentală susţinută de tube (şi eventual de tromboni) este de natură a constitui un „sprijin" serios pentru orice *tutti* orchestral, oricât de ambiţios. Mai trebuie menţionat faptul că, în ultima vreme, întrebuinţarea tubelor într-un registru mediu-acut şi într-o mişcare susţinută (tuba fiind un instrument neobişnuit de agil nu numai pentru aspectul său dar şi pentru gravitatea timbrală a sonorităţilor sale) a fost realizată de compozitori pentru a se obţine *sui generis* efecte satirice. Şi, într-adevăr, într-o modalitate apro-piată aceleia a fagotului, în paginile muzicale programatice, apariţia tubei în relief tinde să creioneze personaje şi/sau situaţii al căror registru ex-presiv este foarte departe de marţialitatea iniţială a tuturor instrumentelor de suflat din alamă.

Procedeele tehnice sunt comune tubei şi celorlalte instrumente de suflat din alamă. Astfel, *frullato*, *staccato*, *glissando* etc. vor cunoaşte aceleaşi limitări, cele mai importante provenind din factualitatea că, în registrul grav, formarea sunetului cere o durată de timp considerabil spo-rită, de aceea, orice execuţie implicând o anumită agilitate necesitând o precauţie sporită. De asemenea, valorile *respiraţiei* vor trebui gândite cu atenţie chiar şi dacă, numai privind dimensiunile impresionante ale instrumentului, vom intui volumul de aer necesar instrumentistului pentru a-l face să rezoneze corespunzător.

Cu ajutorul **ex. 24**, care prezintă un fragment din *opera „Fata de zăpadă"* de N. A. Rimski-Korsakov, exemplu preluat din tratatul de orchestraţie al acestui mare compozitor (v. bibliografie, pag. 201), vom observa că tuba este departe de a fi un instrument leneş; în fapt, viteza care îi este accesibilă acestui masiv şi grav instrument, cu efecte bune, poate creşte considerabil uneori.

ex. 24

Alte instrumente din familia tubei. În primul rând este necesar de observat că o formulare judicioasă ar fi trebuit să ne trimită la familia fligornului deoarece tuba – astfel cum am arătat – este membru al acestei familii; din motive de simplitate şi coerenţă în clasificare însă, am adoptat aici această formulare.

Familia fligornilor este o familie extrem de numeroasă, ai cărei membri pot fi, cel mai adesea, întâlniți la instrumentiştii din fanfare. Astfel, vom cunoaşte un **fligorn supraacut** în *si bemol* sau în *la*, un **fligorn sopranino** în *mi bemol* (care poate înlocui cu succes trmpetele acute în *do* sau în *re*), un **fligorn soprano** în *si bemol*, un **fligorn alto** în *mi bemol* sau în *fa*. Aceste instrumente sunt instrumente cu trei ventile fiind întâlnite practic numai în fanfare iar notația lor este transpozitorie; odată cu introducerea celui de al patrulea ventil – repetăm observația că acest suplimentar ventil are ca rol principal pe acela de a completa *în bas* scara cromatică – notația acestor instrumente grave va fi în, principal, reală. Vom întâlni aici, aşadar, un **fligorn bas** sau **Eufoniu** în *si bemol*, cunoscut în Germania şi sub denumirea (respectiv varietatea) de **tubă bas** (*Bass-tuba*), un **fligorn bas grav** sau **Bombardone** în *mi bemol* şi în *fa* căruia îi corespunde o **tubă bas gravă**, un **fligorn contrabas** sau **Helicon** în *do* şi în *si bemol*, căruia îi corespunde o **tubă contrabas** – este vorba despre instrumentul care tinde să se impună ca tubă standard în orchestra simfonică atunci când respectivul instrument, numit tubă dublă, este dotat cu acel al patrulea ventil gândit special pentru deplasarea acordajului.

Trebuie amintit aici faptul că Richard Wagner, deopotrivă genial compozitor şi orchestrator, a solicitat frecvent constructorilor să conceapă sau să adapteze instrumente necesare dimensiunilor dramatice ale creației sale. Astfel, o întreagă serie de instrumente poartă numele generic de **tube wagneriene**; ele sunt mai ales tube tenor al căror muştiuc este foarte apropiat sau identic cu cel al cornului, conducându-ne la implicațiile timbrale respective (execuția partiturilor a căzut astfel în sarcina unor cornişti). Pe lângă aceste tube speciale, practica mai cunoaşte **tube tenor** propriu-zise în *si bemol* şi **tube bas** în *fa* unde elementul definitoriu îl constituie deopotrivă forma tubului sonor şi a muştiucului. De multe ori, compozitorii nu fac altceva decât să indice numele generic de tubă în partitura orchestrală; în funcție de caracteristicile ştimelor, instrumentiştii şi dirijorii vor alege varietatea de tube care pare a fi cea mai potrivită necesităților muzicale respective.

GRUPUL INSTRUMENTELOR DE PERCUȚIE

Grupul instrumentelor de percuție reuneşte, în cea mai mare parte, instrumente la care sunetele sunt produse prin lovirea, frecarea, ciupirea etc. unor corpuri sonore sau a unor componente sonore ale acestora. Astfel cum am arătat la începutul acestor pagini, clasificări ale acestor instrumente din diferite puncte de vedere sunt numeroase. Fără a insista asupra acestor modalități de clasificare, ne vom îndrepta atenția asupra câtorva instrumente, criteriul privind selecția acestora fiind pur practic: ele se întâlnesc cel mai des pe scena de concert. Tot aici vom expune succint câteva elemente teoretice de bază privind instrumente importante în economia unei partituri orchestrale care nu îşi găsesc un loc specific între celelalte grupuri de instrumente; din acest punct de vedere, grupul instrumentelor de percuție seamănă puțin cu acea frecvent întâlnită cate-gorie *şi altele*.

10. Instrumente acordabile

Se numesc instrumente acordabile acele instrumente de percuție unde înălțimea poate fi determinată.

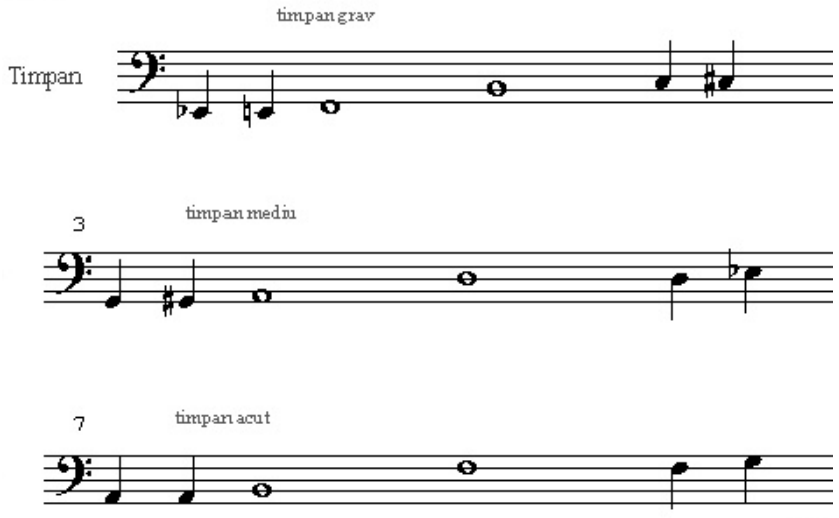
Timpanul este format dintr-un bazin de metal, acoperit cu o mem-brană confecționată din piele de viței; pentru obținerea sunetului se acțio-nează cu baghete diferite. Timpanul poate fi acordat fie prin înzestrarea acestuia cu un set de chei având rolul de a relaxa sau încorda membrana respectivă, fie prin

construcția bazinului metalic astfel încât, prin rotire, să se determine şi înățimea sunetului. Cel mai nou sistem – permițând un acordaj prompt şi destul de exact – este cel în care timpanul este prevăzut cu un sistem de pedale care au rolul de a întinde sau de a relaxa mem-branele respective; acest sistem simplu permite realizarea procedeului *glissando* cu maximă eficacitate.

Instrumentistul are la dispoziție un set de trei timpane acordate conform **ex. 25**. Pe lângă aceste timpane mai există instrumente grave care permit o coborâre până la *do* din octava gravă.

Baghetele cu care se acționează asupra membranei sunt din pâslă tare sau din pâslă moale (ori chiar din lemn neîmbrăcat); indicația *bacchette di spugna* nu trimite aici la folosirea unor baghete din burete – care nici nu se folosesc, fiind neeficace – ci la dorința compozitorului (ca-re poate semnala simplu că doreşte baghete „dure" sau baghete „moi") de a obține un timbru cât se poate de fluid. *Etosul timbral* al timpanului este bine cunoscut: de la *tremolo*-urile din momentele sumbre, misterioase, „gotice" până la vijelia unor veritabile uragane sonore, de la clipele de intensitate medie până la străfulgerarea unor apogiaturi care condensează, „strâng" forța unui *tutti* în *fortissimo* – toate acestea contribuie la însemnătatea unui instrument atât de răsfățat de către compozitori şi orchestra-tori.

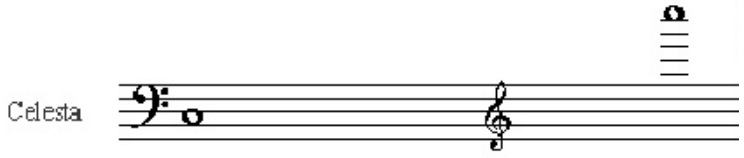
ex. 25



Xilofonul are origine asiatică, fiind confecționat din lamele de lemn, acționate cu diverse ciocănele, astfel aşezate încât să producă scara cromatică. Modelele noi tind să ordoneze lamelele de lemn astfel încât să se producă scara lui *Do major* – fapt necesar pentru obținerea unor *glissandi* de efect – iar una dintre inovațiile recente constă în aşezarea şi montarea lamelelor respective deasupra unor tuburi metalice care capătă astfel rolul de rezonator (mai este cunoscut şi un **xilofon cu claviatură** acționat printr-un sistem de clape şi ciocănele asemănător mecanismului pianului). *Întinderea* xilofonului este de la *do* din octava mică, până la *do*, *do diez* din octava a treia.

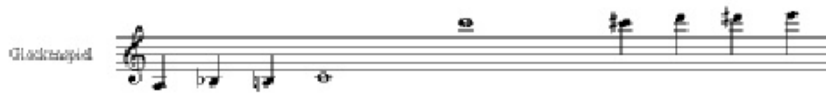
Celesta este un instrument de mare efect; momentele de etos îngeresc, serafic sunt cele mai favorizate de către timbrul inconfundabil al acestui instrument. Celesta este alcătuită dintr-un set de diapazoane acționat cu ajutorul unei claviaturi. Aspectul celestei este cel al unui mic pian vertical. *Întinderea* celestei de tip *Mustel* – celesta cea mai răspân-dită – este cea înfățişată la **ex. 26**. Efectul sonor este la octava superioară. Există pagini orchestrale în care se cântă la patru mâini, ca la un pian (de exemplu, în baletul *Petruşka* de Igor Stravinski).

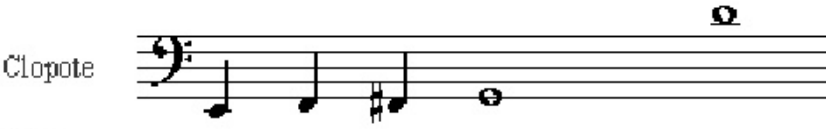
ex. 26



Clopoțeii (***Glockenspiel, Campanelli, Jeu de timbres***) sunt un instrument frecvent folosit, alcătuit dintr-o serie cromatică de clopoței asupra cărora se acționează fie cu ajutorul unor baghete dure, fie printr-o claviatură. *Întinderea* lor este aceea arătată în **ex. 27** iar efectul este semitranspozitoriu, cu o octavă mai sus.

Nu pot fi acționați printr-o atin-gere uşoară – de aceea nu se cântă la *Glockenspiel* decât într-o nuanță ridicată.

ex. 27

Clopotele (***Campane***) au o utilizare frecventă, mai ales în scene de evocare religioasă. Deoarece clopotele adevărate sunt enorme, s-a recurs la un sistem de clopote tubulare, din oțel, care se lovesc cu ciocănele în partea superioară, asemănarea timbrală cu cea a clopotelor veritabile fiind credibilă. *Întinderea* lor este aceea din **ex. 28**. Efectul lor este semitrans-pozitoriu, cu o octavă mai sus (există şi tendința, mai recentă, de a se scrie netranspozitoriu).

ex. 28

Ferăstrăul este un instrument a cărui folosire pe scenă este de efect – contribuția vizuală a spectacolului acționării asupra acestei mari şi largi lame de metal este însemnată. La ferăstrău se cântă cu un arcuş de contra-bas care se trage peste muchia nezimțată a ferăstrăului sau prin acționarea cu un ciocănel îmbrăcat în pâslă atunci când instrumentul este flexat.

Sunetul este ireal, cosmic, transcendental. Se poate executa şi un soi de *vibrato* sau *tremolando*, timbrul căpătând astfel inflexiuni ale vocii omeneşti. *Întinderea* convențională a instrumentului este de două octave, începând de la *do* central.

Există o varietate de ferăstrău mai „perfecționată" numită ***flexaton***. În supraacut, el poate ajunge chiar şi în registrele unde, de obicei, picola este la ea acasă.

Vibrafonul este un instrument asemănător xilofonului însă la care lamelele rezonante sunt făcute din metal. Sub fiecare lamelă, acționată cu ajutorul unor baghete, se găsesc tuburi rezonatoare în care se găsesc motoraşe electrice. Atunci când se cântă cu motoraşele electrice nepuse în funcțiune, timbrul este asemănător cu al metalofonului. Atunci însă când acestea funcționează, timbrul devine ireal, feeric, extrem de poetic. Mai este utilă observația că instrumentistul zilelor noastre poate executa şi acorduri la vibrafon, ținând în mână câte două-trei baghete şi atacând astfel mai multe lamele simultan.

11. Instrumente neacordabile

Instrumentele neacordabile se prezintă într-o foarte mare varietate şi într-o continuă creştere. De aceea, notăm aici numai câteva instrumente mai des întâlnite în orchestrele simfonice cu mențiunea că, îndeosebi, muzica modernă a introdus şi introduce o mare diversitate de obiecte sonore valorificate timbral. *Notația* acestor instrumente se face, de obicei, pe un portativ alcătuit dintr-o singură linie; uneori, când se folosesc mai multe instrumente de acelaşi fel dar având dimensiuni – şi deci înălțimi – diferite, se pot folosi portative cu două, trei etc. linii pentru notarea cores-punzătoare a diferențelor intenționate. Notarea propriu-zisă înlocuieşte frecvent valorile de note, desenate tradițional, cu *x*-uri sau cu orice alt tip de semne, condiția de bază fiind şi aici – ca în orice semiografie – claritatea notației.

Toba mare (sau ***Gran cassa***) este un instrument binecunoscut, acționat cu un ciocan sau două (pentru obținerea tremolo-ului). Rolul său în evocarea unor momente de încordare, furtunoase în economia actului sonor este pe deplin consacrat.

Talgerele (***Piatti, Cinelli***) se pot întrebuința fie prin lovirea a două talgere unul de celălalt, fie prin acționarea asupra lor cu ajutorul unei baghete de timpan, cu o vergea de fier sau cu bagheta de la trianglu etc. Bineînțeles, natura materialului din care este făcută bagheta va influența direct calitatea timbrului, mai ales în momentul atacului. Lungimea sune-tului poate fi determinată prin stingerea vibrațiilor cu mâna de către ins-trumentist, fie talgerele pot fi lăsate să vibreze îndelung – se marchează atunci în partitură *lasciate vibrare* sau *l.v.*

Crotalurile (***Cymbales antiques***) sunt mici discuri (aproximativ 15-20 cm. în diametru), asemănătoare cinelelor, care se pun în mişcare deli-cat, în cel mai „violent" caz prin folosirea baghetei de trianglu. Efectul este în supraacut, feeric, de atmosferă de basm oriental.

Toba mică (***Tambur militar, Caisse claire***) este un instrument foarte cunoscut, alcătuit dintr-un cilindru mic, metalic, ambele feţe fiind acoperite de membrane din piele de oaie, bine întinse. Pe una dintre feţe se găsesc întinse nişte coarde, fie din metal, fie din intestine de animal. Prezenţa sonoră a tobei mici este legată mai ales de momentele cu cono-taţie militară. Atacul sunetului este extrem de precis, de aceea el poate fi folosit cu succes pentru a „strânge" în jurul lui un scurt *tutti* în *fortissimo*, de exemplu. Prin aplicarea însă a unor stofe peste instrument se pot obţine sonorităţi interesante. Varietatea *caisse claire* nu are prevăzute coardele de metal sau din intestine pe una dintre membrane, de aceea sunetul ins-trumentului este ceva mai acut.

Tam-tam-ul (***Gongul***) are o străveche origine asiatică. Gongul se foloseşte în variate împrejurări – de foarte multe ori şi în afara sălilor de concert – ceea ce îi conferă un element teatral: pe lângă sonoritatea cu totul impunătoare, vederea instrumentistului, care execută practic un ade-vărat ritual atunci când loveşte metalul, precum şi conotaţiile sale cultu-rale de tipul, să zicem, "Atenţie, începe spectacolul !", au contribuit la o folosire intensă a gongului în pagini cu caracter programatic.

Astăzi se cunosc o varietate de tam-tam-uri, dintre care se aleg ace-le instrumente al căror metal este astfel turnat şi calibrat încât să producă un sunet amplu, bogat timbral însă imprecis în privinţa obţinerii unei anu-mite înălţimi sonore. Gongurile se grupează în trei categorii – mici, medii şi mari. Natura baghetei cu care sunt lovite determină calitatea timbrală, mai ales în privinţa atacului sunetului. Sunt posibile *tremolo*-urile şi un fel de sunet lung, susţinut, obţinut prin frecarea întregii circumferinţe a talerului cu ajutorul unei baghete de trianglu.

Tamburul basc (***Tamburo basco, tamburino***) este un instrument foarte cunoscut. Deosebim aici varietatea *tambur basc cu clopoţei* şi *tam-bur basc fără clopoţei* (sau *tamburină*) iar specificarea în partitură trebuie făcută pentru a se evita confuziile. Sunetul se emite prin lovirea membra-nei cu dosul palmei, printr-o agitare ritmică (atunci sunetul se poate lesne asimila unui tremolo), prin frecarea membranei cu degetul mare (*col pollice*) sau baghetele tobei mici, instrumentul fiind atunci aşezat pe un suport. Timbrul tamburinei primeşte aşadar vădite semnificaţii etnice şi de caracter, nu departe de Peninsula iberică.

Triunghiul (***Triangolo***) este un instrument de metal cu un timbru deopotrivă luminos şi distinct; sunetul lui poate răzbate chiar şi dintr-un *forte* orchestral. Sunetul poate fi simplu sau *tremolo*.

Clopoţeii (***Sonagli***) sunt o serie de mici clopoţei cu limbă, aşezaţi şi fixaţi pe o bucată de piele ca un soi de curea. Sunetul se obţine prin scutu-rarea acestei curele.

Castanietele (***Castagnetti***) sunt, de asemenea, instrumente bine cu-noscute, specifice muzicii din Peninsula iberică.

Biciul (***Frusta***) este alcătuit din două plăci de lemn prinse cu ajutorul unei balamale; lovirea lor una de alta produce un sunet aproape identic cu cel al unei veritabile plezniturі de bici.

Nuca de cocos (***Temple-Block***) este o nucă de cocos golită şi pre-văzută cu o deschizătură în partea superioară. Se acţionează asupra ei cu un ciocănel special.

Lemnul (***Wood-block, Legno***) este un instrument în două varietăţi: cea chinezească, de formă paralelipipedică şi cea americană, ca un fel de halteră de mână, alcătuită din doi cilindri. Formele geometrice sunt goale pe dinăuntru şi au câte o deschizătură. Asupra lor se acţionează cu ciocănele sau baghete iar sunetul este asemuit de unii teoreticieni cu orăcăitul broaştelor.

Maşina de vânt (***Eolifono***) provine din recuzita teatrală (unde cam „bate vântul") şi – astfel cum arată şi numele – imită sunetele vântului.

Ciocanul (***Hammer***) este un ciocan adevărat care se loveşte de o nicovală adevărată; bineînţeles, efectul este mai mult teatral decât timbral – de aceea, atunci când se produce pe scena de concert, la vedere (even-tual în prim-planul camerelor de luat vederi în timpul unor transmisiuni televizate de Anul Nou de la Viena, de pildă) succesul la public pare a fi asigurat.

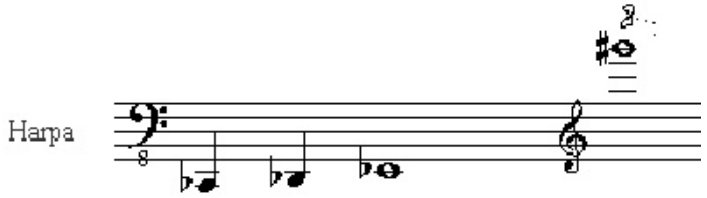
Tălăngile (***Campane da gregge, Herdenglocken***) evocă un biotop alpin, pastoral; întrebuinţarea lor trimite fără putinţă de tăgadă la peisaje verzi, ecologiste, idilice, elveţiene.

O scurtă observaţie. Multe tratate de *Teoria instrumentelor* se ocupă aici de instrumente cum ar fi *pianul*, *chitara* şi *mandolina*, *saxofoa-nele* (nu poate fi ignorat rolul imens pe care aceste instrumente, înrudite îndeaproape cu clarinetul, îl joacă în alcătuirea ansamblurilor de *jazz*), *clavecinul*, *orga*, *vocea umană* în *ansamblurile corale*, etc. Bineînţeles, aceste instrumente şi voci îşi au o prezenţă indiscutabilă în multe partituri orchestrale de reper. Bineînţeles, reperele timbrale pe care le impun acestea sunt de observat, astfel cum de observat sunt şi reperele estetice ale acestor partituri. Cu toate acestea, deoarece aici este vorba de cazuri mai degrabă izolate şi/sau specifice şi deoarece alte ramuri ale ştiinţelor şi practicii

muzicale tratează măiestria acestor instrumente *in extenso*, am preferat să nu discutăm însemnătatea pe care aceste instrumente şi/sau voci le pot avea în economia orchestrei.

12. ***Harpa***

Harpa care se foloseşte astăzi peste tot poartă numele constructo-rului francez care a perfecţionat-o: *Erard*. Este o harpă diatonică dublă, acordată în *do bemol*. Harpa contemporană este prevăzută cu un număr de şapte pedale, fiecare pedală acţionând asupra tuturor corzilor având, să zicem, înălţimea*re bemol* sau *mi bemol* etc., în toate octavele. În poziţia semi-apăsată – la care poate fi fixată cu ajutorul unui prag – harpa cu-noaşte o ridicare a înălţimii tuturor sunetelor, care diferă numai prin cali-tatea octavei în care se găsesc, cu un semiton; în poziţia apăsată complet – care poate fi fixată cu ajutorul unui alt prag – sunetele respective sunt ridicate cu un ton. Trei dintre pedale sunt situate în stânga şi sunt acţio-nate cu ajutorul piciorului stâng iar celelalte patru revin piciorului drept. Manevrarea pedalelor pentru obţinerea diferitelor înălţimi reprezintă un atribut al virtuozilor – când este excesivă devine însă inestetică şi zgomo-toasă. *Intinderea* harpei este aceea descrisă în **ex. 29**, cu observaţia că registrul cuprins între *sol* din octava mare şi *sol* din octava a doua este registrul optim. Ultimele două note din grav se aud slab deoarece sunt departe de cutia de rezonanţă şi nu pot fi influenţate de jocul de pedale; ele pot fi acordate manual şi separat de către instrumentist. Cea mai înaltă octavă, datorită scurtimii corzilor, sună slab, netimbrat iar în *forte* sunetul ei devine aspru şi sticlos.

ex. 29

Procedeul de execuţie tipic harpei este *arpeggiato*; la configurarea acordurilor – care vor avea maximum opt note simultane deoarece la harpă nu se foloseşte, de obicei, degetul mic – este bine să se ţină seama de distanţa naturală mai mare între degetele mari şi arătătoare, fapt care permite un interval mai larg în timp ce distanţele şi intervalele corelative celorlalte degete vor fi, fireşte, mai mici. Când nu se specifică în partitură *non arpeggiato* sau *secco* acordurile vor fi interpretate printr-un arpegiato scurt; atunci când se doreşte un arpegiato evident, se va folosi binecunos-cutul semn ajutător. Trebuie observat că, prin folosirea acestui procedeu tehnic, sunt posibile (cvasi)-acorduri pe o întindere foarte mare, mâinile instrumentistului fugind rapid în acele poziţii unde se găsesc notele din acut ale acordului.

Timbrul harpei, binecunoscut, va fi diferenţiat prin diverse procedee de execuţie. Astfel, *sulla tavola* (pe tăblie) presupune o ciupire a coarde-lor foarte aproape de cutia de rezonanţă – timbrul rezultat astfel va fi lim-pede, distinct, ca şi cum ar cânta o chitară. *Sunetele înăbuşite* (*étouffés*) se obţin ciupindu-se coardele, urmate de o imediată oprire a rezonanţei cu palma stângă atunci când sunetul a fost produs de mâna stângă. Acest procedeu este mult mai dificil de aplicat la mâna dreaptă din cauza poziţiei în care este ţinut instrumentul, totuşi sunetele înăbuşite se obţin, ceva mai greu e drept, prin oprirea vibraţiei corzii cu ajutorul aceluiaşi deget care a şi ciupit respectiva coardă.

La harpă se mai poate folosi şi *surdina*; practic, se introduce o fâşie de hârtie îngustă în partea superioară a instrumentului, sunetul astfel obţinut fiind uşor sticlos şi foarte clavecinistic.

Glissando este un procedeu tehnic ultrauzitat în privinţa harpei. Poate fi ascendent sau descendent, alcătuit din sunete simple, duble sau triple; dacă se folosesc unghiile, timbrul devine mai aspru, mai tăios (dacă se face *glissando sulla tavola* cu unghiile, sunetul este şi mai limpede, şi mai aspru). Interesant este faptul că jocul pedalelor reglează înălţimile peste care se execută glissando într-o multitudine de feluri; astfel, vom putea distinge şi o altă categorie generică de glissando (pe lângă cele de armonice sau cele cromatice). La harpă se mai pot obţine şi aşa-numitele *sunete armonice* prin ciupirea corzii cu degetul mare în timp ce palma mâinii stângi va atinge coarda exact la jumătate (cu mâna stângă se pot executa concomitent mai multe sunete armonice în timp ce mâna dreaptă se reduce la unul singur). Sunetele armonice, care sună cu o octavă mai sus şi au un timbru uşor ireal, se notează cu un cerculeţ deasupra notei respective.

Portamento este un procedeu care, la fel ca la timpan de exemplu, presupune scurtarea rapidă a corzii imediat după ciupire. *Sunetele fluide* (*suoni fluidi*) se obţin plasându-se cheia de acordaj a instrumentului în partea de sus a harpei şi, pe măsură ce aceasta coboară, ca un fel de căluş mobil, mâna

dreaptă ciupeşte coarda, mai rar sau mai rapid, în partea de jos. Se obţine astfel un fel de scară cromatică, iar sunetul acesteia este metalic şi nefiresc de firav.

Este util de reţinut faptul că harpa este un instrument destul de mult uzat moral de o prea deasă întrebuinţare a glissando-urilor în lucrările romantice şi impresioniste. De aceea, acest procedeu, atât de spectaculos altădată, a devenit banal. Cu toate acestea, rolul ei în orchestra simfonică ese important. Dacă ne vom gândi la faptul că arpegiato-ul caracteristic harpei este util în multe momente de orchestraţie, la velocitatea cu care se poate cânta la instrument, la întinderea apreciablă a acestuia, la variatele tremolo-uri şi triluri care pot ţine locul unor sunete ţinute (dinamizând ritmic şi sunetele ţinute ale altor instrumente pe care le dublează adeseori în orchestră), precum şi la multe alte procedee tehnice de interes maxim, vom vedea că rolul harpei în orchestră, altădată supradimensionat, ulterior minimalizat, nu mai poate fi pus în discuţie.

GRUPUL INSTRUMENTELOR CU COARDE ŞI ARCUŞ

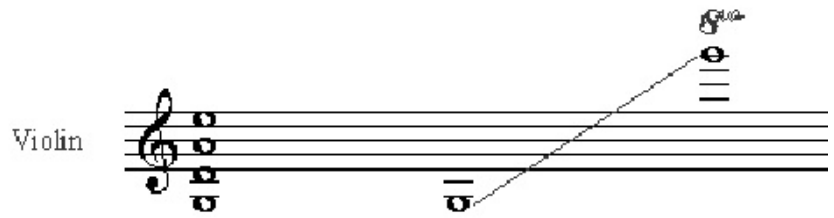
Locul instrumentelor cu coarde şi arcuş a fost multă vreme unul pri-vilegiat în orchestra simfonică. S-a mers până acolo încât s-a susţinut că, dacă grupul corzilor „sună bine", atunci întreaga orchestră va suna bine. O primă explicaţie este aceea că – astfel cum am văzut – spre deosebire de instrumentele de suflat şi de cele de percuţie, care au atins o anumită „maturitate" în construcţie relativ recent, corzile – şi îndeosebi vioara – sunt instrumente la care perfecţionări majore de alcătuire nu au mai fost posibile după activitatea unor lutieri celebri. De aceea, orchestra beetho-veniană, de exemplu, se sprijină îndeosebi pe corzi pur şi simplu datorită faptului că emisia sunetului la instrumentele de suflat din lemn şi din ala-mă era problematică şi incomodă (bineînţeles, nu este acesta unicul motiv posibil de invocat în observarea respectivei realităţi orchestrale), ca să nu mai vorbim de faptul că resursele de velocitate, reduse şi nesigure, ale acestora practic interziceau încredinţarea unor teme mai mişcate, mai agitate, în exclusivitate instrumentelor de suflat. Cu alte cuvinte, orchestra simfonică a clasicilor vienezi şi a primilor compozitori romantici a fost o orchestră hipertrofiată în direcţia instrumentelor cu corzi şi arcuş şi, ca mai întotdeauna în istoria culturii, acestei realităţi i-a răspuns, în ultima vreme, o hipertrofie – parţial firească totuşi având în vedere bogăţiile tim-brale şi ritmico-melodice de explorat – în direcţia opusă, a favorizării su-flătorilor şi percuţiei în detrimentul corzilor (mai recent, se pare că tim-brurile produse electronic vor radicaliza complet aceste balansări cultu-rale prin propunerea şi introducerea unor arhetipuri de cultură şi civili-zaţie cu totul deosebite).

În privinţa instrumentelor de coarde luate izolat, *trend*-ul dominant al zilelor noastre – pe care îl vom observa şi în privinţa altor instrumente – îl reprezintă răspândirea virtuozităţii instrumentale de la solişti la masa instrumentiştilor din orchestră. Cu alte cuvinte, compozitorii şi orchestra-torii ştiu să scrie astăzi pentru violoniştii ansamblului simfonic, de pildă, pasaje care, altădată, ar fi putut fi încredinţate numai celor mai buni elevi ai lui Ysaye. Prin aceasta, expresivitatea instrumentală s-a îmbogăţit şi se îmbogăţeşte permanent.

13. Vioara

Vioara este acordată astfel cum vedem în **ex. 30**. Numeroşi compo-zitori şi instrumentişti au recurs la modificări ale acestui acordaj pentru a obţine fie note mai grave, fie mai multă strălucire prin ridicarea – parţială şi/sau totală – înălţimii sunetelor în care sunt acordate corzile viorii.*Întinderea* viorii în orchestră este indicată tot în **ex. 30** şi vom sublinia aici că limitele superioare, în solistică, pot fi mult depăşite (mai ales dacă se progresează din treaptă în treaptă sau folosindu-se intervale mici).

ex. 30



Timbrul general al viorii este bine cunoscut. Are însă sens să ară-tăm aici că fiecare coardă a instrumentului are o expresivitate proprie şi, speculând aceasta, frecvent, compozitorii cer instrumentiştilor să folo-sească o anumită coardă pentru a spori un anumit tip de expresivitate al liniilor melodice respective. Astfel, coarda *mi* (numită şi *cantino*) este o coardă strălucitoare, luminoasă, coarda *la* este o coardă mai cantabilă, coarda *re* este considerată a fi o coardă prin excelenţă poetică în timp ce coarda *sol* are uneori o culoare de alto, putând deveni uşor dramatică, sumbră sau întunecată. Poziţia mâinii stângi pe tastieră influenţează, de asemenea, timbrul viorii. Locul cel mai expresiv este acela care se apro-pie de mijlocul coardei, sonoritatea căpătând o moliciune, o căldură in-confundabilă. Atunci când mâna urcă spre căluş, scurtând aşadar mult coarda, culoarea devine mai încordată iar pe măsura ce mâna se întoarce spre prăguş, astfel încât coarda va vibra aproape pe întreaga sa lungime, sunetul tinde să devină mai clar, mai limpede dar şi mai inexpresiv.

Direcţia în care acţionează arcuşul – vorbim deja aici despre ele-mente de *frazare* – este importantă pentru dimensiunea expresivă. Arcu-şul *în jos* dă o anumită energie mişcării pe când atacul unui sunet cu arcuşul *în sus*, mai puţin energic, permite o susţinere ulterioară a acestuia mai corespunzătoare.

Un procedeu interesant îl reprezintă *alla punta* – frecarea corzii cu vârful arcuşului; fiind lipsit de greutate, sunetul este mai firav dar şi mai gingaş. Dimpotrivă, *ad tallone* (la talon), prin folosirea bazei arcuşului, este procedeul optim pentru obţinerea unor ambiţioase şi viguroase accente pe triple sau cvadruple corzi, de pildă.

Un timbru metalic se poate obţine prin procedeul *sul ponticello*, atunci când arcuşul acţionează aproape de căluş, pe când plasarea acestuia *sulla tastiera* (pe tastieră) produce un timbru deosebit de dulce şi catifelat. Pentru efecte timbrale diverse se mai foloseşte şi lovirea corzilor cu lemnul arcuşului (*col legno*), producându-se, bineînţeles, un fel de pocnet.

Détaché (*sciolto*) este procedeul prin care sonoritatea se accentu-ează prin mărirea vitezei cu care arcuşul trece peste coardă, conform unei cvasi-ecuaţii mai mult arcuş = mai multă energie. Dacă se doreşte un accent şi mai dramatic, se poate considera *sciolto* numai cu arcuşul în jos, fiecare sunet şi/sau acord fiind atacat separat. *Staccato* este un procedeu frecvent şi uşor de obţinut. *Martellato* este un *staccato* mai tăios, mai „rău", folosit în nuanţe mari (modul de producere şi direcţia expresivă sunt sugerate de etimologia cuvântului). Practica cunoaşte şi un *martelatto* în *piano* care se execută numai cu vârful arcuşului.

Prin *alla corda* se cere instrumentistului să *susţină* sunetul pe întrea-ga sa durată, în mod egal. Prin *liscio* se cere violonistului să cânte în mod „neted" (conform semnificaţiei termenului italian), fără a se distinge aşadar articulaţiile inerente mişcărilor de arcuş. *Gettato* (*Jeté)* se întâmplă atunci când violonistul „aruncă" arcuşul peste coardă astfel încât acesta sare repe-tat. *Separato* este o indicaţie de frazare prin care mai multe sunete consecu-tive, deşi se vor executa într-o singură trăsătură de arcuş, nu vor fi legate propriu-zis. *Saltelatto* cere instrumentistului să facă să sară arcuşul uşor pe coardă, combinat uneori cu largi mişcări de atingere a mai multor corzi – este un procedeu foarte eficient pentru arpegierea unor acorduri. *Picchetatto* (*punctat*) este un procedeu dificil prin care se execută distinct, dintr-o singură trăsătură de arcuş, un grup de note în *staccato*. *Flautato* se obţine printr-o combinare a unei presiuni foarte mici a arcuşului pe coarde simultan cu o viteză mare a trecerii acestuia peste coardă. Timbrul sunetelor astfel obţinute este foarte moale şi catifelat, aproape ireal, straniu.

Un procedeu tehnic specific instrumentelor de coarde şi foarte des utilizat este *pizzicato*. El se realizează cu mâna dreaptă dar poate fi rea-lizat şi cu mâna stângă, destul de uşor, mai ales pe coarde libere. Viteza cu care se poate realiza acest procedeu nu se recomandă să depăşească 90 de bătăi pe minut în mişcare de şaisprezecimi; de asemenea, trebuie ţinut cont de faptul că o folosire îndelungată a acestui procedeu poate obosi instrumentiştii. În privinţa eficacităţii *pizzicato*-ului, se observă faptul că, atunci când lungimea corzii este mai mare, sonoritatea este mai puternică; pe măsură ce urcăm în acut, coarda se scurtează, iar procedeul devine ineficient. Există şi o varietate mai spectaculoasă de *pizzicato* – atunci când instrumentul se ţine pe genunchi sau sub braţ şi se cântă la el ca la chitară; viteza creşte considerabil, iar anumite digitaţii grele sau imposi-bile în postura clasică, necesare corzilor multiple, devin realizabile. Mai amintim aici şi varietatea numită *pizzicato bartokian* – este vorba de o ciupire atât de violentă a corzilor încât răspunsul corzii, la revenire, adaugă lovirea lemnului instrumentului, percutare care se aude şi este de

mare efect. Altă modalitate de efect o reprezintă executarea unui *glissando* imediat după ciupirea corzii – eficiența acestui procedeu este sporită la instrumentele cu corzi lungi.

Flajeoletele sunt un alt procedeu tehnic de emitere a sunetului de mare efect şi considerabilă uşurință la instrumentele de coarde. Pe corzile libere, atingerea uşoară a corzii respective într-un punct constituind o fracție a lungimii întregii corzi produce acel *sunet armonic natural* corespunzător (înțelegerea acestui fenomen este consecutivă parcurgerii primelor capitole ale Teoriei muzicii). Mai mult, utilizându-se tehnica descrisă se poate folosi un *glissando* de flajeolete – mâna stângă alunecă uşor pe coarda liberă determinând audiția unei scări largi a armonicelor respectivei corzi.

Flajeoletele artificiale produc acele *sunete armonice artificiale* atunci când degetul arătător scurtează coarda, producându-se astfel, în mod obişnuit, un sunet mai înalt decât cel al corzii libere pe care ne aflăm; după acest moment însă, cu alt deget, se atinge uşor segmentul de coardă rămas liber fie la jumătate (caz în care se obține o octavă – proce-deul e dificil din cauza extensiei mari la care e supusă mâna stângă), fie la o treime (se obține astfel armonicul trei), fie la un sfert de lungime (obținându-se astfel un sunet situat la dublaoctavă; această varietate de flajeolet este cea mai uzuală). Sunetul se notează real, plasându-se un cerculeț deasupra lui sau marcându-se digitația dorită prin notarea înălți-mii unde se doreşte atingerea corzii cu o notă în formă de romb (şi, eventual, adăugarea sunetului în flajeolet prin notarea lui concomitentă în partitură – astfel, un sunet se notează folosind trei note: cea a pseudo-fun-damentalei, cea a ventrului corzii unde se intervine şi cea de efect real).

Surdina se foloseşte la vioară destul de des deoarece efectul ei este imediat perceptibil şi de efect. Este vorba de un mic dispozitiv care se aşează aproape de căluş, astfel încât calitatea vibrațiilor corzilor este alterată, devenind uşor mai metalică, mai netimbrată, mai sârmoasă chiar, însă extrem de eficientă atunci când se doreşte obținerea unei atmosfere poetice, mergând până la dulcegărie uneori.

Tehnica cântatului la vioară a cunoscut un avânt vertiginos. Folo-sindu-se acea extraordinară posibilitate a viorii de a adapta *digitații* diver-se pentru duble, triple sau cvadruple corzi, virtuozii acestui nobil instru-ment au transformat vioara în instrument adecvat aproape perfect redării sintaxelor polifone. Studiul pozițiilor şi digitațiilor – pe lângă cel al teh-nicii mâinii drepte (adică al mânuirii arcuşului) – este premisa de bază a virtuozității instrumentale la vioară şi la celelalte instrumente cu arcuş. Nu trebuie însă neglijată, o anumită preocupare pentru acest capitol nici din partea orchestratorului, deoarece diferențele între o linie melodică simplissimă pentru partidele viorii din orchestra simfonică şi o ştimă pentru aceleaşi partide, unde efectele expresive enumerate mai sus şi uzul dublelor şi triplelor corzi sunt prezente meşteşugit, reprezintă adeseori diferențe capitale între o bună şi o nesemnificativă partitură orchestrală. Cu alte cuvinte, în acele partituri unde se urmăreşte şi altceva decât un simplu joc de timbruri consecutiv unui dialog de structuri, măiestria orchestrației pentru vioară devine indispensabilă, deoarece tehnica mâinii stângi o completează cu strălucire pe aceea a mâinii drepte în obținerea unor nuanțe care adaugă mult expresivității orchestrale (nu reproducem aici nici un exemplu deoarece literatura pentru vioară este vastă şi se pot găsi, cu uşurință, numeroase exemple care să ilustreze deosebitele posibi-lități tehnice şi expresive ale „reginei instrumentelor"; o recomandare deosebită vizează însă studiul partiturii violinei din fundamentala *Sonată în caracter popular românesc*, de George Enescu – diversitatea proce-deelor de execuție, precum şi diversitatea consecutivă a aspectelor tim-brale ale viorii, printre altele, sunt aici emblematice pentru studiul posibi-lităților acestui atât de expresiv instrument).

Apreciem că cea mai potrivită înțelegere a acestor pagini – astfel, cum am arătat, cele mai importante din întregul curs – o reprezintă (re)audierea atentă, în sensul celor arătate mai sus, a *Sonatei în la minor pentru pian şi vioară, „în caracter popular românesc"*, de George Enescu.

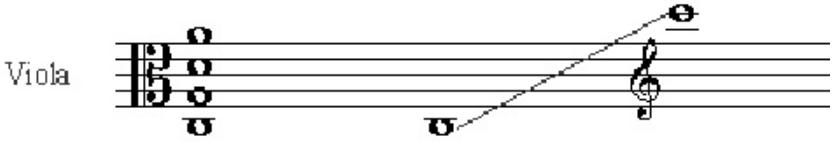
Este important de reținut faptul că această insistentă recomandare nu este tributară nici unui fel de „patriotism local". Această lucrare – pre-cum şi alte câteva opusuri enesciene, pe care le vom arăta în viitor – face parte dintre puținele partituri româneşti care, incontestabil, au valoare universală.

14. Viola

Viola este un instrument despre care se poate spune că poartă, pe certificatul său de naştere, semnătura dirijorilor şi a compozitorilor care au ales orchestra ca principal mijloc de exprimare. Cu alte cuvinte, rolul solistic, fie ca instrument concertant, fie ca prezență în momentele de solo, este estompat puternic – cu câteva notabile excepții însă – în favoa-rea rolului său orchestral sau cameral. Viola este un instrument căruia i se încredințează sarcina de a umple armonii şi/sau de a prezenta contrasu-biecte neambițoase; de această sarcină ea se achită perfect, iar performan-țele sale expresive s-au adaptat de-a lungul timpului de minune în această direcție.

Acordajul violei este cu o cvintă mai jos decât cel al viorii. *Întin-derea* violei este redată în **ex. 31** (cu observația că limita superioară este aceea recomandată a fi folosită în orchestră) iar *notația* foloseşte cheile

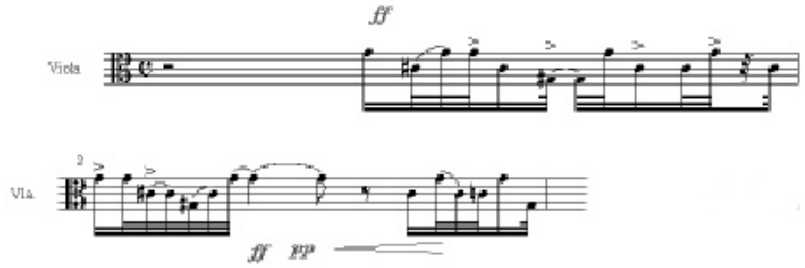
do şi *sol* necesare unei bune plasări pe portativ a notelor pentru uşurința lecturii (prin eliminarea, pe cât posibil, a liniuțelor suplimentare).

ex. 31

Timbrul violei – atunci când acesteia i se încredințează momente „descoperite" – este mai întunecat decât al viorii. Această lipsă de stră-lucire, de multe ori, poate reprezenta un plus de gingăşie, un plus de poezie, un plus de melancolie chiar față de timbrul reginei instrumentelor.

Toate procedeele tehnice amintite cu privire la vioară sunt posibile aici cu majora observație că instrumentul, fiind ceva mai mare decât vioara (şi având astfel corzi ceva mai lungi), va favoriza acele procedee care "se simt mai bine" pe corzile lungi. La fel, problemele privind flajeoletele şi cele care provin din digitație sunt cvasi-identice, cu majora observație că, în privința digitației, distanțele între poziții – traductibile într-o necesitate de supraextensie a degetelor – sunt ceva mai mari.

Deşi este privit în principal ca instrument de susținere armonică, nu trebuie neglijat faptul că, din motive evidente, viola nu poate fi departe de cuceririle de virtuozitate ale viorii. În rarele cazuri unde aceste cuceriri ar putea fi folosite este bine ca ştiința utilizării lor să fie prezentă în capacitățile profesionale ale orchestratorilor.

În **ex. 32**, am extras un moment din *Armonii 4 – Concert pentru 23 de instrumentişti* de Tiberiu Olah (ed. Muzicală, măsura 43, în *divisi* şi *al tallone*) – i se cere aici instrumentistului, iată, stăpânirea unor resurse de virtuozitate cu totul remarcabile.

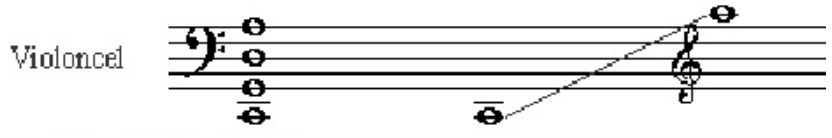
ex. 32

Alte instrumente din famila violei. ***Viola d'amore*** este un instru-ment „dezgropat" astăzi din colbul istoriei. Viola d'amore are şapte coarde confecționate din intestine de animal. Sub tastieră se plasează alte şapte coarde, din metal, acordate la unison cu cele din poziția normală; acestea vor vibra aşadar prin rezonanță. Timbrul acestei viole este foarte melodios, foarte cantabil, plăcut.

Pe lângă viola d'amore există şi o întreagă serie de viole (***viola de gamba***, ***viola di bordone*** etc.) – apropiate oarecum şi de familia violon-celului – care se folosesc astăzi extrem de rar şi exclusiv cu finalitate de redare istorică cât mai fidelă a unor partituri de epocă. Atragem atenția asupra faptului că, în prezent, se constată o revenire intensă asupra unor sonorități „de epocă"; faptul merită semnalat din perspectiva unor profi-tabile specializări profesionale ale absolvenților acestui curs.

15. **Violoncelul**

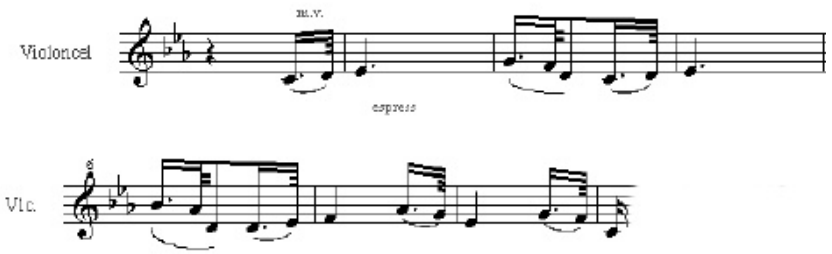
Cantabilitatea în registrul grav şi mediu este elementul care se pare că a determinat evoluția acestui interesant instrument. Tehnica interpretă-rii la acest instrument a cunoscut o dezvoltare explozivă odată cu folo-sirea degetului mare de la mâna stângă în rol de „căluş" (prin acest ter-men nu se desemnează aşadar piesa de lemn pe care se sprijină coardele) permițând astfel extinderea întinderii violoncelului spre acut şi o remarca-bilă îmbunătățire a posibilităților de frazare; numele care au consacrat acest mod de interpretare sunt cele ale lui *Boccherini*, *Romberg*, *Servais*, *Piatti*, culminând cu geniala contribuție a lui *Pablo Casals*, care a definit locul şi rolul acestui instrument nobil în contemporaneitate. Mai mult, la finele secolului al XIX-lea, *A.F. Servais* revoluționează tehnica violonce-lului impunând construcția acestuia cu un vârf ascuțit, care se fixează în podea (până atunci violoncelul se ținea şi se fixa între genunchi, fapt limi-tându-i enorm pe instrumentişti). Astfel, violoncelul devine unul dintre cele mai interesante instrumente ale orchestrei simfonice – utilitatea sa în arhitectura sonoră este vădită, însă posibilitățile sale solistice, enorm îm-bogățite în ultima vreme, îl transformă într-o inedită copie în oglindă a (importanței) viorii, cu referire la zona gravă a întinderii orchestrale.

Acordajul violoncelului este cu o octavă mai jos decât cel al violei (astfel, cum se vede în **ex. 33),** iar *întinderea* sa – ilustrată în acelaşi exemplu – este recomandată a nu depăşi, în orchestră, limitele arătate. *Notația* se face în cheile de bas, de tenor şi de violină, în funcție de registru; uneori, atunci când cheia *sol* urma imediat după cheia *fa*, notele erau scrise cu o octavă mai sus decât efectul lor (practică rar folosită astăzi).

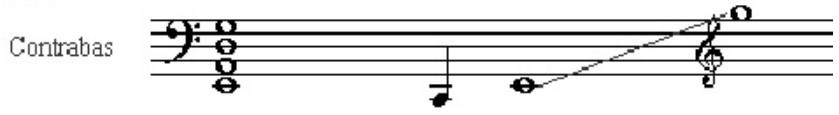
ex. 33

Timbrul violoncelului este un subiect plin de fascinație. Resursele sale sunt superbe, iar expresivitatea de calitate şi subtilitate apare ca fiind completă. Mai ales registrul acut excelează în privința cantabilității, în timp ce registrul mediu, mai puțin elocvent, pare a avea un plus de delicatețe.

Toate datele enunțate cu privire la procedeele tehnice la instrumen-tele cu coarde şi arcuş se aplică şi la violoncel. Vor fi favorizate însă acele elemente care beneficiază de prezența unor corzi mai lungi şi a unui corp rezonator mai mare – cum ar fi *pizzicato* (eficient şi expresiv) şi *flajeoletele* (mai numeroase şi mai spectaculoase) – în detrimentul acelor procedee care privesc agilitatea; datorită lungimii corzilor şi a poziției mai incomode în care se cântă la instrument, viteza şi complexitatea pasajelor de bravură pentru violoncel vor fi ceva mai reduse. În privința digitației, este util de observat faptul că tehnica violoncelului, prin folosirea consec-ventă a degetului mare, cunoaşte o anumită „reorientare" în comparație cu tehnica mâinii stângi la vioară. Datorită distanțelor mai mari dintre sunete, două degete alăturate descriu numai un interval de un semiton (şi nu de un ton, ca la vioară). Cu toate acestea, tehnica instrumentală de astăzi permite executarea unor duble, triple şi cvadruple corzi cu uşurință – precondiția esențială aici este aceea ca orchestratorii şi compozitorii să posede anumite cunoştințe de bază privind posibilitățile de virtuozitate şi de expresivitate ale mâinii stângi.

Ex. 34 este remarcabil, deoarece, iată, Johannes Brahms, în debutul părții a treia din *Simfonia a treia în fa minor*, op. 90 (ed. *Peters*; tempoul cerut este *allegretto*), încredințează enunțarea temei principale acestui instrument de o cantabilitate desăvârşită. Exemplul reprodus este elocvent în privința latențelor expresive ale unui instrument care, adese-ori, preia cu succes complexe momente de prezentare tematică.

ex. 34

16. Contrabasul

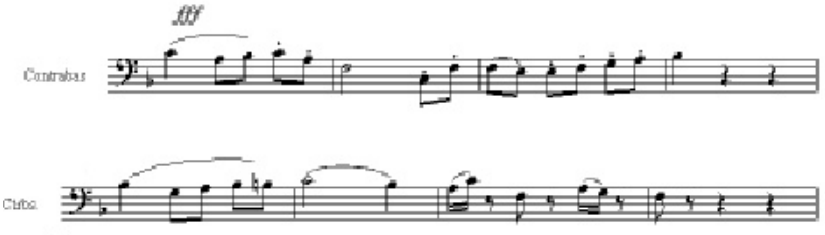
Un instrument profund schimbat de intervenția tehnicii de *jazz* – acesta este contrabasul secolului al XXI-lea. Multă vreme având numai rolul de a susține simplu basul orchestral, contrabasul şi-a dezvoltat posi-bilitățile tehnice şi de expresie într-o asemenea măsură încât momentele solistice de efect au devenit tot mai numeroase. Astăzi, se folosesc numai instrumente cu patru coarde – existând şi contrabasuri care au o a cincea coardă, foarte gravă, acordată în *do*. *Acordajul* contrabasului şi *intinderea* acestuia sunt redate în **ex. 35**. *Notația* instrumentului se face în cheia *fa*, iar lectura este semitranspozitorie, mai jos cu o octavă.

ex. 35

Timbrul contrabasului este sumbru, întunecat, misterios, greu în grav; în schimb, coarda întâi permite obținerea unor efecte cantabile deosebite, având o anumită gingăşie chiar. Ca şi în cazul altor instrumente grave dar şi agile, posibilitățile expresive ale contrabasului se deschid în direcția unor efecte de caracter, în special în zonele comicului şi ale grotescului chiar.

La fel ca şi la celelalte instrumente de coarde, contrabasul dispune, teoretic, de o variată paletă de procedee de tehnică a mâinii drepte; în practică, multe dintre ele sunt ineficiente sau nefolosibile datorită faptului că arcuşul este mult mai greu, iar "producerea" sunetelor grave la contra-bas este mai îndelungată. *Pizzicato* şi *flajeoletele* rămân favoritele tuturor compozitorilor, aici, datorită unor cauze la vedere.

În privința tehnicii mâinii stângi, distanțele între pozițiile pe tasti-eră sunt atât de mari încât obținerea unui semiton într-un *legato* impecabil necesită o *supraextensie* (posibilă, la rândul ei, numai între degetele unu şi doi, respectiv trei şi patru). Ca şi la violoncel, pe măsură ce înaintăm spre acut, aceste distanțe între poziții se micşorează, devenind aşadar mai comodă articularea lor. Degetul mare – numit aici tot *căluş* – sporeşte posibilitățile tehnice ale contrabasiştilor, fără a se ajunge însă la spectacu-lozitatea obținută de violoncelişti. Chiar şi anumite intervale armonice sunt posibile la contrabas – rar utilizate însă în orchestră unde se preferă totuşi acele ipostaze care au consacrat contrabasul ca principal instrument de susținere a başilor orchestrali – iar scrierea şi obținerea lor corectă presupune, din partea orchestratorilor, din nou, un set de cunoştințe de digitație. Mai mult decât la alte instrumente poate, elementele fizice (dimensiuni, lungimi ale corzilor, rigidități ale acestora atunci când sunt apăsate în regiuni supraacute etc.) determină decisiv posibilitățile expres-sive iar măiestria orchestratorului se va sprijini – şi aici – pe tot felul de procedee instrumentale care pot *mima* obținerea anumitor efecte sau pot ocoli inteligent anumite limitări fizice impuse de dimensiuni, de lemn şi de metal.

În **ex. 36**, am reprodus un moment din *Simfonia a VIII-a în Fa major* op. 93 de Ludwig van Beethoven (în ed. *Peters*). Astfel, la măsura 190, într-un tempo în care se aşteaptă 69 de doimi cu punct pe minut, contrabasul dublează violoncelul în expunerea, în bas, a temei principale a părții întâi. Viteza este considerabilă, iar contrabasul poate însoți aici violoncelul fără a-i încetini acestuia posibilitățile de velocitate.

ex. 36

CONSIDERAȚII FINALE

Studiul *Teoriei instrumentelor* este un studiu întemeiat în mare mă-sură pe cunoaşterea practică a unor realități cultural-muzicale. Fără o experiență nemijlocită a contactului cu instrumentele orchestrei simfonice mari, toate considerațiile despre timbruri şi despre procedeele tehnice de producere a sunetelor ca modalități expresive (inclusiv în plan timbral) ale instrumentelor respective rămân la un nivel de aproximare cel mult poetică. Corolarul acestei observații este la vedere – fiecare ocazie (*i.e.* prezență în sala de concert, audiție radio, transmisiune televizată, conver-saţie chiar cu colegii care studiază disciplinele practice ale muzicii etc.) ar trebui fructificată în sensul dezvoltării unei atenții direcționate specific. Cu alte cuvinte, observarea directă şi imediată a unor factualități din pagi-nile de mai sus trebuie să caracterizeze atenția descrisă mai devreme, cam în acelaşi fel în care audiția unor fugi de Bach, de exemplu, în lumina cunoştințelor dobândite la studiul contrapunctului, nu va ignora semnala-rea unor momente expuse în *fugato* sau observarea caracterului contrasu-biectelor ca fiind profund diferit de cel al temei fugii etc.

În acest sens, lipsa unei literaturi de specialitate bogate în limba română nu reprezintă un mare dezavantaj deoarece *Teoria instrumentelor* surprinde realități identice pentru toți teoreticienii (în definitiv, *intinderea* oboiului, de exemplu, va fi aceeaşi în toate manualele de teoria instru-mentelor). Am folosit, în aceste pagini, intens resursele de informație din lucrarea semnată de Casella şi Mortari, menționată în bibliografie, lucrare deosebit de valoroasă din acest punct de vedere. *Teoria instrumentelor* este, în mare măsură, *o disciplină de observație* şi nu una de interpretare, o disciplină în care datele oferă un spectru restrâns de interpretare, mult mai importantă fiind aici colectarea şi organizarea lor judicioasă.

Un element de bază în studiul *Teoriei instrumentelor* îl reprezintă cunoaşterea unor factualități de construcție care determină univoc calitățile sunetelor emise de acel instrument. Cel mai bun exemplu este aici cel al trombonului: astfel, înțelegerea faptului că mişcarea culisei este de fapt o lungire *ad hoc* a tubului şi a coloanei de aer care, rezonând, pro-duce sunetul, reprezintă chintesența învățării modalităților în care elemen-tele de fizică le determină pe cele de acustică. Mai mult, limitările ele-mentelor fizice, de construcție, vor fi şi limitări ale elementelor acustice; astfel, violoncelul nu va putea coborî sub *do* grav din cauza limitării lungimii corzii (pe când un sintetizator va coborî, fără nici o problemă. mai jos de aceast sunet).

Cea mai importantă distincție care trebuie făcută în legătură cu studiul *Teoriei instrumentelor ca propedeutică pentru studiul orchestra-ției* este aceea privind distincția primară între caracteristicile timbrale şi caracteristicile expresive, urmată de observațiile privind potențarea aces-tora din urmă de către natura liniilor melodice încredințate instrumentului respectiv (acestea din urmă studiate cu ajutorul descrierii procedeelor tehnice). Să luăm un exemplu simplu şi edificator. Apropiindu-ne de po-sibilitățile fagotului vom spune că timbrul acestuia, în registrul mediu, este uşor surd, parcă răguşit etc. (în afara prezenței umane, nu putem vorbi, bineînțeles, decât despre valori măsurabile ale diverselor armonice participând la acel spectru pe care, ulterior unei audiții, am convenit să îl denumim *timbru*); despre caracterul comic al timbrului la fagot, ca o caracteristică expresivă, putem însă vorbi dacă observăm acel inerent *contrast* (între intenție şi rezultat, de pildă) pe care îl presupune categoria estetică respectivă. Culoarea timbrului va fi aceeaşi pentru toți potențialii ascultători, în timp ce *conotațiile* vor fi circumscrise unui areal cultural cvasi-delimitat.

Mai mult, pentru a putea vorbi despre un caracter comic cu privire la expresivitatea fagotului avem nevoie de cel puțin două factualități – aceea a prezentării „descoperite" orchestral a fagotului şi aceea a unei mişcări în valori mici şi în tempo susținut a liniei melodice respective. Iată, deci, cum timbrul şi expresia pot căpăta valențe noi în funcție de ele-mente extranee datelor fizice ale instrumentului. Fără această „descope-rire – punere în relief", observăm numai acele date ale progresului virtuo-zității instrumentale care au permis integrarea fagotului în ansambluri camerale unde însoțirea cu succes a unor instrumente considerate a fi mult mai agile este o realitate contemporană.

Recapitulând, aşadar, două par a fi direcțiile de interes în studiul *Teoriei instrumentelor* aici. Mai întâi, vorbim despre înțelegerea felului în care datele fizice ale instrumentului şi datele fizice ale procesului de inter-pretare – pe care le-am numit frecvent procedee (tehnice) de execuție – la acel instrument determină sunetele şi calitățile timbrale ale acestora. Apoi, vorbim despre înțelegerea timbrului muzical şi a expresivității aces-tuia ca determinare culturală şi estetică. Mai mult – şi prin aceasta se anticipează

interesul pentru ulteriorul studiu al *orchestrației* – trebuie subliniată apăsat observația conform căreia anumite tehnici orchestrale au capacitatea de a îmbogăți valențele expresive ale timbrului (reamintim, fagotul are un timbru comic deoarece linia sa melodică în acele momente este *agilă* şi *descoperită*, lăsată în relief). Prin întemeierea lor, iată, pe procedee tehnice de execuție, pe posibilitățile tehnice ale instrumentului aşadar, legăturile între *Teoria instrumentelor* ca disciplină de observație şi valențele estetice ale procedeelor orchestrale sunt la vedere.

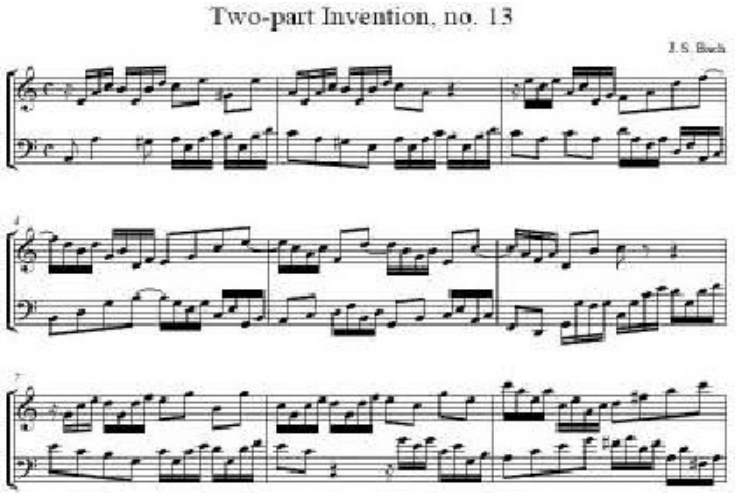
TEME

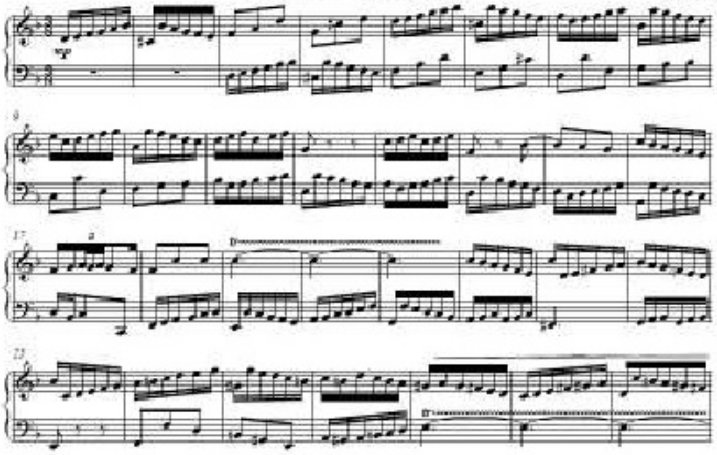
Datorită particularităților studierii *Teoriei instrumentelor*, metodo-logia auto-evaluării va fi întrucâtva diferită. De sugerat sunt trei direcții de explorare a cunoștințelor proprii, astfel:

1) Memorarea strictă a unor elemente privind întinderea (ambi-tusul) şi acordajul (în cazul instrumentelor din familia coardelor) instru-mentelor principale ale orchestrei simfonice mari, precum şi a unor ele-mente privind registrele acestora, cu accent pe memorarea registrelor unde instrumentele evoluează cel mai bine, timbrul acestora fiind aşadar caracteristic.

2) Înțelegerea unor specificități ale unor grupe de instrumente, cu privire la mecanismul de producere a sunetelor şi principalele categorii de procedee tehnice.

Iată câteva dintre subiectele care merită dezvoltate şi bine reținute în acest sub-capitol: a) descrierea mecanismelor prin care instrumentele de suflat din alamă au evoluat de la stadiul de instrumente naturale la cel de instrumente cromatice – cu accent pe înțelegerea datelor cu privire la evoluția de *tehnică a construcției* (sistemele de ventile, pistoane, acțiunea culisei, acțiunea cvartventilului asupra lungimii tubului instrumentului etc.); b) descrierea unor procedee de tehnică a mâinii drepte (tehnică a arcuşului) şi tehnică a mâinii stângi (poziții, digitație, duble, triple şi cvadruple corzi etc.), precum şi descrierea unor procedee tehnice speci-fice acestor instrumente (flajeolete, *pizzicato*, *getatto* etc.); c) mecanis-mele transpoziției muzicale;

3) Transpunerea unui fragment muzical de 16-32 de măsuri, scris, de exemplu, la 4 voci, dintr-o partitură corală (sau chiar dintr-o partitură în care nu sunt făcute specificații privind timbrele instrumentelor sau vocilor care o pot interpreta) pentru un ansamblu cameral de 4 instru-mente, astfel alese încât să pună dificultăți de transpoziție. Elementele de apreciere ale auto-evaluării vor ține, în principal, de corectitudinea elementelor transpozitorii, dar şi de prezența unor elemente de dinamică, agogică etc. în partitură. Aceste elemente vor fi „adăugate" de cursant, care se va ghida după logica muzicală internă a fragmentelor respective. Aceste elemente de dinamică şi agogică reprezintă deja o contribuție creatoare a studentului la textul muzical respectiv – anticipând aşadar elementele de *orchestrație* – fiind singurele elemente de creativitate, de altfel, din nişte exerciții unde accentul cade deocamdată pe corectitudinea, pe rigoarea transpoziției. În acest sens, reproducem aici două texte muzicale de Johann Sebastian Bach, pe două voci, din *Invențiuni*, utile pentru acest tip de exerciții.

2-part Invention No. 4

J.S.Bach

Partea a doua

ELEMENTE DE ORCHESTRAȚIE

De la bun început trebuie subliniată o abordare extrem de diferită față de paginile anterioare din partea tratând *Teoria instrumentelor*. Aşa-dar, pe cât de austeră, de neatractivă poate, ne-a apărut materia prezentată mai devreme – şi într-adevăr, stăpânirea unor simple date teoretice despre posibilitățile instrumentelor orchestrei simfonice nu ne apare ca fiind deosebit de spectaculoasă – pe atât de atractivă, de incitantă, de fascinantă adeseori va fi disciplina *orchestrației* deoarece drumul fanteziei devine acum liber, aproape fără restricții aparente, iar ceea ce, anterior, era resim-țit ca fiind rigoare, de data aceasta, în mod spectaculos, devine permisivi-tate, incitare chiar la explorarea şi exploatarea fanteziei creatoare a fiecărui/fiecărei student/studente.

Scopul prezentelor pagini este acela de a prezenta, cât mai simplu şi mai intuitiv cu putință, unele modalități de a orchestra o partitură pentru pian şi/sau o partitură camerală, unde anumite limitări stilistice şi de am-plitudine ale aparatului orchestral vor trebui instituite din motive obiec-tive. Vom încerca astfel să desprindem şi să deprindem câteva noțiuni, din păcate, destul de puține față de vastitatea acestei discipline, prin exce-lență, practice; dat fiind faptul că, printre altele, aceste pagini se adresează studenților de la o formă de învățământ în care forma de predare de tip seminar este restrânsă sau cvasi-absentă, unele insistențe – neobişnuite chiar – asupra datelor de organizare ale materialului muzical trebuie privite strict din acest punct de vedere, deoarece o bună organizare a paginii cu portative este de natură a preveni confuzii şi greşeli frecvente acolo unde o cât de mică eroare sau inconsecvență îşi fac simțite efectele într-un mod „strident". Mai mult, în mod firesc, va trebui să impunem anumite limite în privința „cantității" materiei muzicale abordate aici – pur şi simplu, arta *orchestrației* este un spațiu atât de amplu încât, uneori, stăpânirea ei cât de cât echivalează practic cu întreaga experiență de viață profesională a unui muzician profesionist „cu normă întreagă". De asemenea, la fel ca şi în specificările de mai devreme, este necesar aici să arătăm că nu ne vor preocupa procedeele tehnice cu valențe orchestrale ținând de cuceririle modernității în privința posibilităților tehnicii de cal-cul şi a *soft*-urilor. Ele nu pot fi ignorate, preocupările noastre circumstan-țiindu-se stilistic, însă, strict unui segment temporal în care cibernetica se găsea încă în preistorie. Dacă un viitor apropiat va împinge, din punct de vedere sociologic şi muzical, orchestrele simfonice în desuetudine, vom observa că elementele de bază ale acestei discipline tind să se aplice tuturor categoriilor de orchestrații, deoarece principiile acestei discipline – la fel ca în numeroase alte cazuri similare – transcend datele concrete ale unui *soft* sau ale unei partituri populate cu instrumente neconvenționale, de pildă, pentru a se apropia major de principiile compoziției muzi-cale, unde, aşa cum se ştie, creativitatea deține un loc proeminent. Mai simplu spus, fie că orchestrăm pentru o orchestră simfonică medie sau mare, fie ansamblul nostru „orchestral" sălăşluieşte în memoria sintetiza-torului şi a computerului, principiile orchestrale majore sunt general valabile, aplicându-se astfel în acelaşi mod.

Limitele de stil ale încercărilor noastre de *orchestrație* vor fi acelea ale sfârşitului de secol XIX şi începutului de secol XX. Mai exact, vom utiliza aici numai schițe de *orchestrație* ale unor fragmente muzicale – pentru pian şi/sau ansamblu cameral restrâns – care se exprimă într-o sintaxă muzicală de tip tonal. Mai mult, plecând de la realitățile care se studiază la cursul de istoria muzicii, orchestra noastră, căreia îi vom încre-dința interpretarea schițelor noastre de orchestrație, va urmări fidel confi-gurarea ansamblurilor orchestrale ale acelor vremi. Vom vorbi aşadar despre o *orchestră simfonică* având acea configurație instrumentală specifică, unde echilibrul dintre instrumente şi compartimente este cvasi-standardizat şi nu vom vorbi despre „orchestre" alcătuite numai din instrumente de coarde sau despre ansambluri (de tipul celor folosite în muzica contemporană), de pildă, în care numărul de percuționişti este egal cu numărul tuturor celorlalți instrumentişti. În fine, ultima limitare majoră pe care o introducem aici este aceea privind tipul sintaxelor muzi-cale care ne vor interesa din punct de vedere orchestral. Decizia acestor pagini este de a se preocupa *exclusiv* de paginile muzicale exprimate printr-o sintaxă de tip *monodie acompaniată.* Simplificând foarte mult datele de analiză, vom spune că este (exprimat într-o sintaxă de tip) monodie acompaniată un fragment muzical unde putem deosebi, într-un discurs de tip (preponderent) tonal, o linie melodică principală – cel mai adesea prezentată în discant – un bas şi o structură armonică limpezi. Pe scurt, limitările noastre vor exclude orice text unde tonalitatea este ne-clară, orice ansamblu de instrumentişti a cărui alcătuire se îndepărtează major de anumite tipare ale vremii (le vom vedea de îndată), precum şi orice text muzical – de tip contrapunctic, figurație armonică, expunere acordică isocronă, heterofonie etc. – despre care se poate spune că *nu* ar fi o monodie acompaniată, deoarece, pur şi simplu, ne este foarte greu să distingem limpede o linie melodică, o linie a basului, precum şi o armonie (este important să privim această limitare sintactică într-o manieră neri-gidă; de pildă, un scurt fragment, de tip *contramelodie*, care apare frecvent în asemenea sintaxe muzicale, nu ne va împiedica să încercăm să orchestrăm asemenea pagini sonore).

Înainte însă de a începe partea cu adevărat „frumoasă" a *orches-trației*, anumite elemente mai rigide, mai austere sunt totuşi necesare. Ele privesc câteva reguli, câteva convenții de notare, în măsură să evite in-convenientul unor partituri dezordonate – în orchestrație, poate mai mult decât în cazul altor discipline muzicale, rigoarea şi buna organizare a materialului muzical în pagina cu portative sunt esențiale; ca şi în

cazul algebrei, de pildă, o greşeală strecurată undeva duce la falsficarea întregu-lui rezultat. Pe scurt, este util să ne gândim la realitatea că o partitură orchestrală pleacă, din mâinile orchestratorului sau ale compozitorului, spre biroul copistului care va extrage ştimele pentru instrumentiştii din orchestră. Fiind rare cazurile în care copiştii, atunci când depistează o eroare, intervin proactiv în extragerea ştimelor, practic, acea ipotetică eroare se perpetuează ajungând în final pe pupitrul unor instrumentişti care, involuntar, vor da peste cap o bună execuție a unei partituri orches-trale (nu mai insistăm aici asupra datelor, extrase din experiență, care arată că, de multe ori, o simplă bunăvoință a „colaboratorilor" orchestrali lipseşte). Practic, într-o epocă a vitezei şi a perisabilității, a profitului şi a cuantificării monetare, compozitorul sau orchestratorul trebuie să fie foarte conştient de faptul că „timpul costă bani", inclusiv în privința tim-pilor de repetiție şi/sau a spațiului de înregistrare dintr-un studio perfor-mant, de exemplu.

Vom propune aici un sistem unitar de prescurtare a denumirilor instrumentelor muzicale, pentru limba română. Sunt numeroase formele de prescurtare – şi nu este, bineînțeles, o greşeală folosirea altor căi – însă este utilă, credem, aici o anumită „rigoare" pe care orice autor de tratat privind o anumită (sub)disciplină, din orice domeniu de activitate, o sub-înțelege. Să luăm, de exemplu, cazul unei orchestre medii. Aceasta va fi compusă, pentru grupul (familia) instrumentelor de suflat din lemn, din trei flauți (prescurtat 3 *fl.*), flautul al treilea putând prelua şi partitura flautului *piccolo* (prescurtat, *picc.*), trei oboi (prescurtat 3 *ob.*), al treilea oboist putând cânta şi la corn englez (prescurtat *c.i.* – de la *corno inglese*), trei clarineți în *si bemol* sau în *la* (prescurtat 3 *cl. în si bemol* sau în *la*), al treilea clarinetist putând cânta şi la clarinetul bas în *si bemol* (prescurtat, *cl. bas în si bemol*) şi trei fagoți (prescurtat 3 *fg.*), al treilea instrumentist din partidă putând prelua un contrafagot (prescurtat *ctrfg.*). Alămurile vor cuprinde patru sau şase corni în *fa* (prescurtat 4 sau 6 *cr. în fa*), trei trompete în *do* (3 *trmp. în do*), doi tromboni (2 *trmb.*) şi o tubă (*tuba*). Corzile vor fi alcătuite din partida violinei întâi (prescurtat, *vl. I*), din partida violinei a doua (*vl. II*), aceea a violei (*vla.*), aceea a violoncelului (prescurtat, *vlc.*) şi din partida contrabasului (prescurtat, *ctrbas*).

În continuare, vom vedea, pe scurt, care sunt componențele diferi-telor tipuri majore de orchestră simfonică posibil de întâlnit în literatura muzicală de la sfârşitul secolului al XIX-lea. În acest sens, vom prelua elementele din deosebit de importanta carte a lui N. A. Rimski-Korsakov (listată în bibliografie) şi vom distinge trei tipuri de orchestră: *orchestra mică* (sau având componență dublă – cele două denumiri nu sunt echi-valente însă, simplificând foarte mult, le vom trata aici ca şi cum ar fi vorba despre acelaşi lucru), *orchestra mijlocie* (sau având componență triplă) şi *orchestra mare* (în componență cvadruplă). Prima orchestră – *orchestra mică* – va cuprinde următoarele instrumente: 2 *fl.* (aici folosim, bineînțeles, abrevierile propuse mai sus), 2 *ob.*, 2 *cl.* (în *si bemol* sau în *la*) şi 2 *fg.*; respectiv, 4 *cr.* în *fa*, 2 *trmp.* în *do*, 2-3 *trmb.* şi *tuba* (atunci când, în partitura generală, se foloseşte numele unui instrument fără a se specifica „cantitatea", se subînțelege că este vorba despre un singur instrument – în cazul nostru este vorba de o singură tubă); şi, în fine, 8 instrumentişti la partida *vl. I*, 6 instrumentişti la partida *vl. II*, 4 instru-mentişti la *vla.*, 3 oameni la partida *vlc.*, şi 2-3 la partida *ctrbas. Orchestra mijlocie* va cunoaşte următoarea componență: 1 *picc.* şi 2 *fl.* (flautul al treilea *muta in picc.*; aceasta ne arată că, pe parcursul execuției publice, al treilea instrumentist din partida flautului va interpreta fie partitura flautului *piccolo,* fie, alternativ, pe aceea a celui de al treilea flaut şi pe aceea a flautului *piccolo*), 2 *ob.* şi 1 *c.i.*(la fel, al treilea oboist va interpreta fie permanent ştima cornului englez, fie, alternativ, pe acelea ale celui de al treilea oboi şi a cornului englez, fie exclusiv ştima celui de al treilea oboi dacă orchestratorul a ales să nu folosească acest instrument), 2 *cl.* şi 1 *cl.bas* (criteriile după care aceste clarinete vor fi în *si bemol* sau în *la* le-am studiat în segmentul anterior; ideile din paranteza precedentă se aplică şi aici; mai trebuie menționat faptul că, frecvent, în partiturile cu o armură bogată, compozitorii folosesc enarmonia pentru a uşura execuția clarinetiştilor – astfel, sunt frecvente cazurile în care, de pildă, toată orchestra cântă în *sol bemol major*, de pildă, cu excepția clarineților în *la* care vor cânta în *fa diez major*); 2 *fg.* şi 1 *ctrfg.* (idem); instrumentele de suflat din alamă vor fi în următoarea alcătuire: 4 sau 6 *cr.* în *fa,* 3 *trmp.* în *do* (deşi trompetele în *si bemol* sunt foarte răspândite, vom folosi aici exclusiv trompete în *do*, din motive de standardizare), 3 *trmb.* şi *tuba*; compartimentul coardelor va avea următoarea alcătuire: *vl. I* (12 instrumentişti), *vl. II* (10 instrumentişti), *vla.* (8 oameni), *vlc.* (6 instrumentişti) şi *ctrbas* (4-6 instrumentişti). În fine, *orchestra mare* va avea următoarea componență: 1 *picc.* şi 3 *fl* (sau, posibil, 1 *picc.* 2 *fl.* şi 1 *fl.contraalto*) , 3 *ob.* şi 1 *c.i*, 3 *cl.* şi 1 *cl.bas* (sau, posibil, 1 *cl.picc.* în *mi bemol*, 2 *cl.* şi 1 *cl.bas*); 3 *fg.* şi 1 *ctrfg.* ; instrumentele de suflat din alamă vor fi în următoarea alcătuire: 6 sau 8 *cr.* în *fa,* 3 *trmp.* în *do* (a treia trompetă poate fi înlocuită, să zicem, cu o trompetă contraalto sau cu o *tromba bassa*), 3 *trmb.* şi *tuba*; compartimentul coardelor va avea urmă-toarea alcătuire: *vl. I* (16 instrumentişti), *vl. II* (14 instrumentişti), *vla.* (12 oameni), *vlc.* (10 instrumentişti) şi *ctrbas* (8-10 instrumentişti). Trebuie subliniat faptul că aceste alcătuiri nu sunt – şi nu pot fi – rigide; ele au numai rol de reper şi sunt foarte frecvente (dacă nu majoritare) cazurile în care vom observa diferențieri, uneori serioase, față de aceste scheme. Aceste

diferențieri nu vor putea fi însă majore deoarece schemele diferi-telor orchestre simfonice se întemeiază pe un echilibru *sui generis* de timbre, de intensități etc.

O parcurgere rapidă a acestor structuri complexe ne va duce ime-diat la concluzia potrivit căreia orchestra simfonică (în înțelesul ilustrat prin datele de mai sus, bineînțeles) este o convenție a vieții de concert (într-o interpretare puțin sociologistă), bazându-se pe anumite echilibre determinate de specificitățile instrumentelor alcătuitoare. Mai precis spus, nu putem echilibra, în *forte* să zicem, 3 trompete cu numai 4 instrumen-tişti alcătuind o ipotetică partidă a *vl. I*, tot aşa cum, într-un ansamblu coral, de exemplu, nu pot exista echilibre atunci când avem de a face cu alcătuiri unde numărul sopranelor ar fi mult prea mare față de cel al tenorilor; motivele sunt la vedere. Trebuie subliniat faptul că la aceste alcătuiri sonore nu s-a ajuns dintr-o dată, ca prin farmec; felul în care arătau orchestrele simfonice cu un secol în urmă a fost determinat de ne-numărate încercări şi ajustări componistice, astfel încât structura orches-trală să reprezinte un optim al performanței muzicale, exprimate în limba-je sonore de tip tonal-modal. Nu este greşit aşadar să vorbim despre o anumită *evoluție*, despre o anumită *perfecționare* în legătură cu diferitele ipostaze istorice în care ni se prezintă ansamblurile orchestrale, iar motorul acestor evoluții îl reprezintă, pur şi simplu (nu exclusiv însă), un proces pe care epoca în care trăim astăzi îl precizează scurt –*feed-back*.

A doua idee de bază decurge din prima, în mod evident: să zicem că dorim să folosim un flaut în registrul grav spre mediu – unde intensi-tatea acestuia nu este prea mare, însă unde expresivitatea timbrală este deosebită – pentru a susține linia melodică, urmând ca acompaniamentul să fie încredințat compartimentului de coarde. O primă soluție ar fi aceea a folosirii unui număr restrâns de instrumentişti la coarde, iar a doua so-luție, întărind ideea de bază anunțată mai devreme, o reprezintă folosirea, pentru corzi, a unor trepte dinamice mai scăzute decât acelea ale flautului solist (să zicem că flautul ar cânta în *mp – mf* în timp ce corzile ar cânta în *pp*, eventual într-un *tremolo sul ponticello* – am insistat aici asupra acestui exemplu pentru a arăta în ce fel elementele teoretice deprinse în segmentul anterior îşi găsesc aici aplicabilitate imediată şi maximă).

Mai pe scurt – şi deosebit de important de reținut – este faptul că, în orchestrația clasică, există aşadar *trei modalități de a scoate în relief* un fragment muzical sau o linie melodică pe care dorim să o investim cu acea calitate deosebită în sensul descris şi cerut de o sintaxă de tip mo-nodie acompaniată. Aceste modalități sunt următoarele: în primul rând, se poate recurge la o diferențiere a nuanței în favoarea liniei melodice principale şi în defavoarea liniilor melodice (sau armoniei) secundare – presupunând că am avea un fragment muzical scris pentru patru flauți, unde partitura unuia dintre flauți ne apare a fi acea linie melodică față de care ceilalți trei flauți intonează un desen armonic, vom indica primului flaut să cânte în *mf* în timp ce ceilalți trei flauți vor cânta în *p* sau în *mp*. În al doilea rând, avem posibilitatea de a dubla acel instrument care intonează linia melodică; în aceeaşi exemplificare de mai sus, putem cere unei violine să dubleze, la unison sau la octavă sau chiar la terță sau la sextă linia acelui flaut care cântă melodia – în mod evident, respectivul flaut, dublat de o violină, se va impune sonor în fața celorlalți trei flauți. În al treilea rând, putem pune la lucru cunoştințele asimilate în partea întâi a prezentului curs; astfel, reținând faptul că anumite instrumente, prin natura construcției lor, au un timbru mai pregnant, mai pătrunzător, vom înlocui, de pildă, flautul care trebuia să intoneze linia melodică cu un oboi, care nu va mai cânta însă cu o treaptă dinamică superioară ci tot în *piano*, ca şi ceilalți trei flauți – astfel, deşi toate cele patru instrumente folosite aici vor avea indicația generală *piano*, timbrul specific al oboiului îl va diferența neîndoielnic şi va face ca linia melodică încredințată lui să iasă, în mod natural, în relief (aşa cum, de altfel, ne-am şi dorit).

Să vedem acum cum arată o pagină de partitură de orchestră, repro-ducând aici, după *Edition Peters*, prima pagină a *Simfoniei a treia în Fa major*, op. 90, de Johannes Brahms (**fig. 1**); trebuie spus că, cel mai frecvent, partiturile de orchestră descriu, pe o pagină de gardă, compo-nența ansamblului orchestral, din motive cât se poate de practice. Iată şi altă pagină orchestrală: *Variațiuni şi fugă pe o temă de Mozart* pentru orchestră, opus 132, de Max Reger, reprodus tot după *Edition Peters* (**fig. 2**) (am ales, pentru exemplificare, nu prima pagină a lucrării – aceea în care se expune, într-o variantă instrumentală, binecunoscuta temă mozartiană extrasă din la fel de binecunoscuta *Sonată pentru pian în La Major* – ci pagina în care se expune prima variațiune, deoarece de-abia acolo apare întreg aparatul orchestral). Plecând de la aceste partituri, vom extrage unele (cvasi)reguli pentru punerea în pagină a instrumentelor orchestrei simfonice. Mai întâi, ordinea instrumentelor este aceea în care acestea au fost predate la cursul de *Teoria instrumentelor*. O observație importantă priveşte situația flautului *piccolo* – acesta va fi aşezat în pagină *deasupra* celorlalți flauți deoarece registrul în care cântă este superior registrului în care cântă flautul propriu-zis; deşi este al treilea sau al patrulea instrumentist, deşi uneori, atunci când i se va cere să preia din nou portativul flautului al treilea (sau al patrulea) se pot naşte probleme serioase, deoarece locul lui în partitura generală se deplasează **sub** cel al celorlalți 2-3 flauți (există numeroase exemplificări unde portativul flautului *piccolo* este sub portativele celorlalți 2-3 flauți, tocmai pentru a facilita cele descrise mai sus), noi vom îmbrățişa această convenție de scriitură – ea se va regăsi şi

în privința clarinetului mic în *mi bemol*. Bineînțeles, nu pot fi considerate greşeli cazurile de diferență față de ceea ce propunem noi aici; repetăm, propunerile de punere în pagina orchestrală din acest curs au strict rolul de a uniformiza partiturile celor care au ales să studieze după aceste pagini.

Apoi, vom observa că, în stânga partiturii de orchestră se află câteva linii, unind mai multe sau toate portativele sistemului. Termenul *sistem* se foloseşte pentru a descrie un portativ orchestral general, întinzându-se pe toată lățimea paginii; aşadar, o pagină orchestrală poate conține *un* sistem dacă se cere tuturor instrumentelor să cânte în acelaşi timp – ceea ce conduce la necesitatea scrierii pe multe portative, partitura devenind astfel într-atât de „înaltă" încât ocupă întreaga pagină – sau *mai multe* sisteme, atunci când, între măsurile *n* şi *n*+4, de exemplu, nu apar decât câteva instrumente, compozitorul-orchestrator alege, de aceea, să scrie numai pe câteva portative, ocolind deci varianta de a folosi un sistem pe măsura întregii componențe orchestrale, unde numărul de pauze ar deveni copleşitor. Mai exact, sunt frecvente cazurile când, între, să zicem, măsurile *n* şi *n+4* ale unei părți de simfonie, portativul general – sau sistemul – va număra peste treizeci de portative simple iar între măsurile *n+204 şi n+208* de exemplu, ale aceleiaşi părți de simfonie, înălțimea sistemului va fi numai de 4-5 portative simple. Practica frecventă din acest al doilea caz nu urmăreşte decât evitarea scrierii unui enorm număr de pauze şi economisirea hârtiei şi cernelii.

fig. 1.

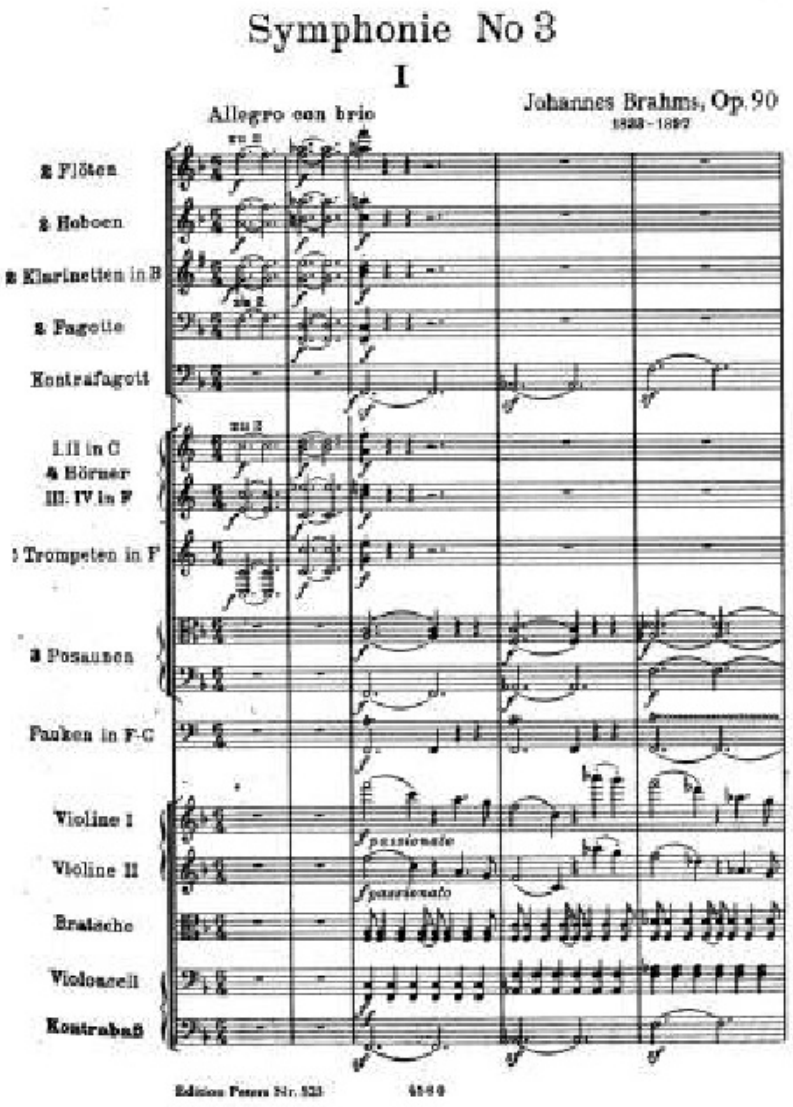
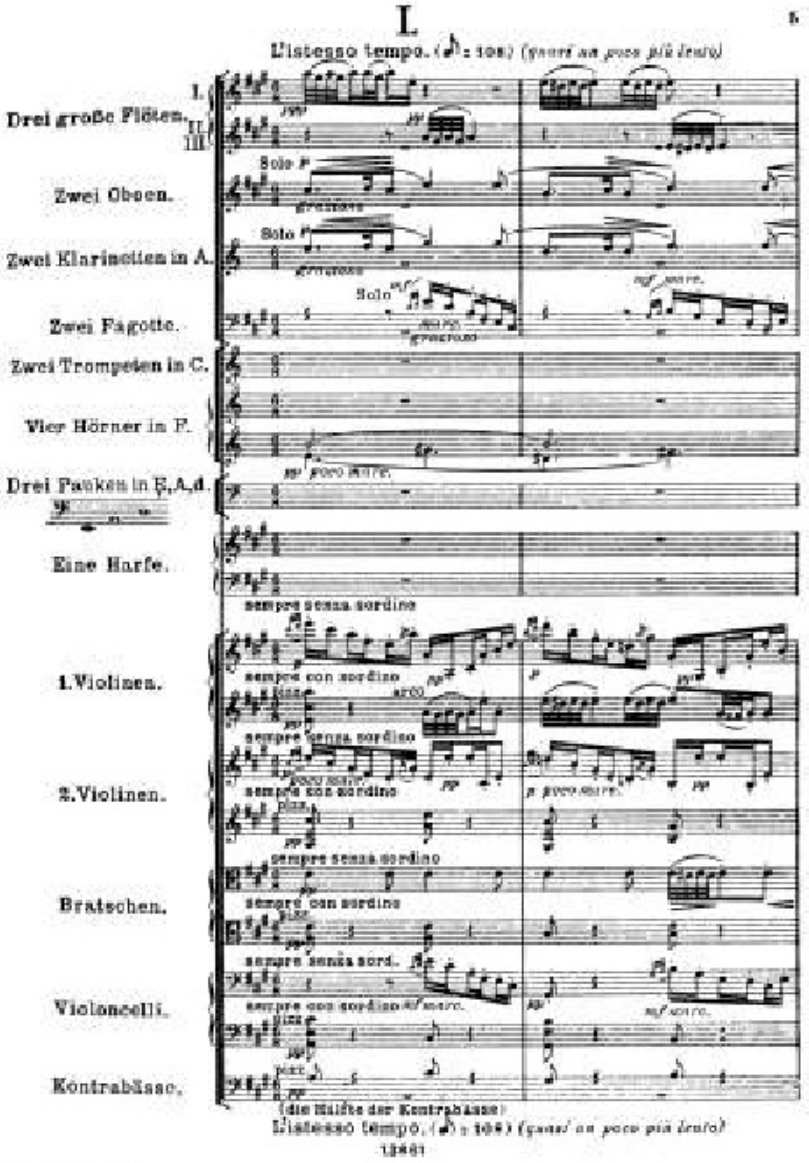



fig. 2.

Vom stabili aici următoarea regulă: prima linie – numărată de la dreapta la stânga, aşadar linia cea mai apropiată de cheile instrumentelor – va reuni *toate* portativele partiturii, de sus până jos. A doua linie va reuni numai acele instrumente care aparţin unei anumite mari familii orchestrale (lemne, alămuri, percuţie, corzi); atunci când se vor folosi coli goale de partitură cu un mare număr de portative, se lasă obligatoriu un portativ nefolosit, cu rol *separator*, între familiile instrumentale; atunci când se „confecţionează" şi se printează pe computer pagini cu un număr predeterminat de portative, în funcţie de cerinţele de moment ale temei de *orchestraţie*, se va lăsa un spaţiu gol ceva mai mare între sus-amintitele familii orchestrale. Acestui regim de liniere (şi aliniere) i se vor supune şi barele de măsură. În fine, a treia linie (prezentată sub formă de acoladă – şi aici ne vom îndepărta oarecum de exemplificările de la **fig. 1** şi **2**) va reuni strict instrumentele de acelaşi fel; astfel, atunci când vom scrie pentru trei sau patru flauţi, sau pentru patru, şase sau opt corni, sau când vom folosi *divisi* la violina I etc. le vom reuni cu ajutorul acoladei. Nu vom folosi acolada pentru a reuni instrumente diferite sau chiar instrumente de acelaşi fel; astfel: nu se reunesc *fl* şi *picc.* sau *ob.* şi *c.i.*, sau *cl.* şi *cl. bas*, de asemenea, nu se vor reuni *vl. I* şi *vl. II* (însă, de exemplu, o ipostază în care, din partida de *vl. I* se desprinde o *vl. solo* şi, în *divisi*, pe două sau mai multe portative, vom avea tot atâtea pupitre – termenul desemnează grupurile de instrumentişti din cadrul partidei de *vl. I* aici separaţi în *divisi* – se va folosi sus-amintita acoladă). Butada care afirmă că rigla (împreună cu radiera) este un prieten de nădejde al compozitorului/orchestratorului nu este deloc departe de adevăr.

De asemenea, privind partiturile lui Johannes Brahms şi Max Reger cu atenţie, vom observa numeroase cazuri în care, pe un sigur portativ, se scriu două şi, uneori, mai rar, trei sau chiar patru

instrumente. O notație riguroasă se impune aici în mod imperativ deoarece „drumul" partiturii generale spre pupitrul instrumentiştilor trece obligatoriu (mai recent, *soft*-uri specializate permit extragerea cvasi-instantanee a ştimelor în măsura în care partitura generală a fost scrisă pe computer într-un *soft* având această minunată capabilitate) prin cabinetele copiştilor. Aceştia vor extrage ştimele (în limba germană, *Stimme* – voce, cuvântul fiind de fapt polisemantic; a fost preluat cu semnificația de partitură dedicată exclusiv unui instrumentist sau grup de instrumentişti – de pildă, vom avea o ştimă a primului flaut, deci o ştimă pentru un singur instrumentist sau o ştimă a violinei întâi, deci o ştimă pentru 10-20 de instrumentişti) şi orice eroare sau neclaritate din partitura generală se va perpetua în direcția unor momente penibile în timpul repetițiilor. Observația că or-chestrația este, în foarte mare măsură, o disciplină în care meticulozitatea excesivă se (re)găseşte la ea acasă (poate fi vorba aici şi de locuința lui Beckmesser din partiturile wagneriene) este, de asemenea, plină de sub-stanță şi de adevăr.

Astfel, atunci când vom scrie, pe acelaşi portativ, două instrumente de acelaşi fel (se subînțelege că cele două instrumente nu pot transpune în mod diferit, din motive evidente), vom avea grijă să adoptăm un set de convenții pentru a elimina orice fel de neclaritate. Astfel – în cazul a doi oboi, să zicem – oboiul întâi va avea notele cu codițele exclusiv în sus în timp ce al doilea oboi, fireşte, va avea codițele în jos, indiferent de registrul în care evoluează instrumentele (de pildă, chiar dacă oboiul al doilea va cânta singur în grav, pe liniile inferioare ale portativului, el va primi codițele în jos); utilitatea acestui procedeu ne apare la apogeu în momentele, nu puține, când liniile muzicale ale celor două instrumente se intersectează şi se inversează, direcția codițelor ajutându-ne atunci să hotărâm cărui instrument îi revin anumite note de pe portativ. Atunci când un instrument tace şi celălalt cântă, instrumentul care tace va primi pauze (desenate în partea superioară sau în cea inferioară a portativului comun în funcție, fireşte, de „numărul de ordine" al instrumentului res-pectiv) iar cel care cântă îşi va orienta codițele după regula anterioară. Dacă amândouă instrumentele tac, vom vedea obligatoriu două (seturi de) pauze. Dacă ambele instrumente cântă la unison, vom folosi fie o notație cu codițe simultane în sus şi în jos, fie mențiunea *a 2* (*a due*) pentru a arăta că ambele instrumente cântă acelaşi lucru. Dacă vrem să specificăm, pentru un plus de prudență, care este instrumentul care cântă – acest lucru nu ne va împiedica să folosim pauzele după regulile de mai sus – atunci vom scrie *1.* sau *2.* (uneori *ob. 1* sau *ob. 2*) pentru a arăta că este vorba de primul sau de al doilea instrument. De altfel, aceste indicații au o valabilitate continuă, până apar alte elemente (indicații) care le abrogă explicit sau implicit. Mai mult, ele trebuie gândite întotdeauna având o funcționalitate logică de netăgăduit; recomandarea acestor pagini este aceea ca, atunci când pot apărea dubii cât de reduse, să se folosească cu titlu de precauție notația necesară (menționăm aici şi o situație întrucâtva de excepție: atunci când doi sau mai mulți suflători evoluează simultan, intonând valori sincrone – doimi, de exemplu – scriitura va reuni toate cele 2 sau 3 note cu o singură codiță. Logica este aici la vedere: instru-mentele de suflat sunt monodice – facem abstracție de „sunetele mutiple" intens folosite în muzicile contemporane – deci este limpede că acest tip de notație devine neechivoc în asemenea cazuri). În cazul corzilor, situa-ția este aceeaşi în linii mari, marcând totuşi unele diferențe specifice. Astfel, atunci când avem intervale armonice sau acorduri, faptul de a lega toate notele cu o singură codiță ne indică fără tăgadă că orchestratorul vrea aici o dublă, triplă sau cvadruplă coardă; atunci când însă notele de sus vor avea codițele în sus şi cele de jos vor avea codițele în jos, ne gândim deja la divis,i însă o precauție elementară face ca, foarte frecvent, să se şi scrie efectiv acest lucru în partitură. Executarea partiturii muzicale la instrumentele cu coarde şi arcuş este, la modul standard (*default* pentru cei familiarizați cu computerele), *arco* şi duble-triple corzi. Când se doreşte, de pildă, *pizzicato* sau un alt procedeu (*con sord.*), se notează *pizz* iar efectul acestei indicații durează până în momentul apariției unei alte indicații anulând-o pe precedenta –*arco* (sau *senza sord.*); nu trebuie uitat faptul că „saltul" între procedee cere o fracțiune de timp şi ea trebuie să fie prezentă efectiv în partitură. La fel, *divisi* instituie o divizare specifică a unei partide din compartimentul corzilor, uneori prin scrierea pe mai multe portative, iar această indicație se anulează prin *tutti*. Iată deci numai câteva dintre necesarele „precauții" care vor apărea la scrierea unei partituri pentru orchestră iar parcurgerea acestora, credem, este de natură a evidența nu numai necesitatea acelei meticulozități despre care vorbeam mai devreme ci şi vastitatea acestei discipline eminamente practice, care nu poate exista fără introducerea unor norme de scriitură pe cât de aride, pe atât de necesare.

Iată şi alte exemple de partituri simfonice. Îi revine sarcina – şi plă-cerea totodată – studentului de a studia ce fel de structuri orchestrale au folosit aici aceşti mari compozitori. Vom observa astfel cum „arată" pagina intâi a celei de a doua părți a *Simfoniei a VII-a* de Ludwig van Beethoven (**fig. 3),** o pagină de început din *Simfonia a noua „Din lumea nouă"* de Antonin Dvorak **(fig. 4),** pagina întâi din partea a doua, *Scherzo*, din *Simfonia I* de Gustav Mahler (**fig. 5)** şi pagina a doua din *Poemul simfonic „Vox Maris"* de George Enescu (**fig. 6**).

Să vedem acum, în mod concret, cum se poate realiza acel spectaculos salt de la o partitură de pian la o partitură orchestrală. Vom folosi, în acest sens, pentru început, primele două măsuri (fără *Auftakt*) dintr-o

binecunoscută nocturnă de Frederic Chopin (**fig. 7**), pe care, din mai multe motive, neimportante însă şi fără impact aici, am modificat-o puţin. Mai întâi, o scurtă privire analitică se impune. Este textul nostru muzical scris într-o sintaxă de monodie acompaniată? Răspunsul este imediat şi afirmativ. Vom observa, cu uşurinţă, o linie melodică indiscu-tabilă, prezentată în discant, o linie a basului la fel de evidentă, prezentată – unde, altundeva – în bas şi o armonie limpede. Trebuie spus, mai întâi, că această partitură cunoaşte unele trăsături prin excelenţă pianistice pe care orice persoană, având o cât de mică familiarizare cu literatura pentru pian, le va distinge imediat. Astfel, ar fi nemuzical să spunem, de exem-plu, că armonia se afirmă începând cu timpii doi şi, respectiv, patru ai măsurii şi, aşadar, o *orchestraţie* respectând la maximum datele „partitu-rii-sursă" ar trebui, la rândul ei, să enunţe armoniile în acelaşi fel. În mod cât se poate de clar avem de a face cu o scriitură tipic pianistică, mâna stângă făcând aici „salturi" şi intonând, alternativ, linia basului şi o armonie placată, scriitură deosebit de răspândită în paginile nu numai chopiniene, dar şi în numeroase alte lucrări pentru pian din literatura de gen. Aşadar, nu vom greşi deloc atunci când orchestraţia noastră va privi o linie a basului ca fiind alcătuită din *doimi* (alt argument în sprijinul acestor afirmaţii îl reprezentă tehnica pianistică a pedalei, venind decisiv în sprijinul afirmaţiilor noastre) şi o structură armonică articulată începând cu timpii unu şi trei ai măsurilor exemplului nostru muzical (şi nu, în mod evident, începând cu timpii doi şi patru).

fig. 3

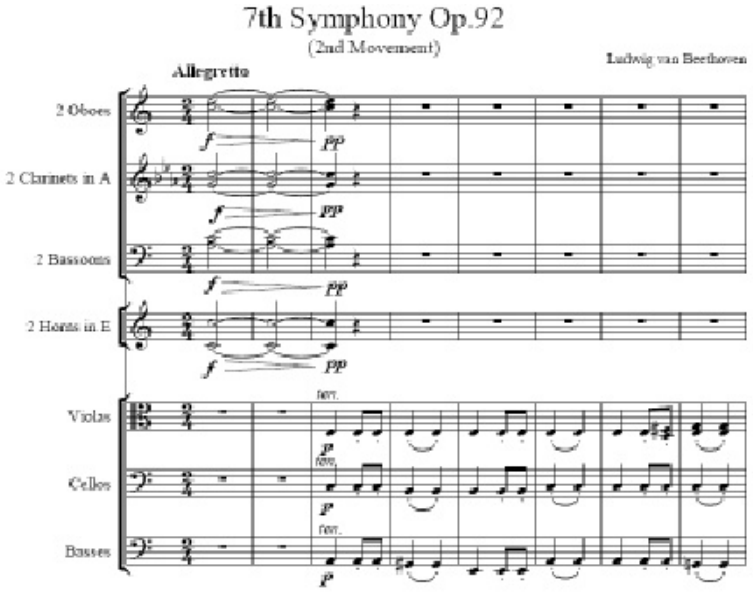



fig. 4

"From the New World" Antonin Dvorak

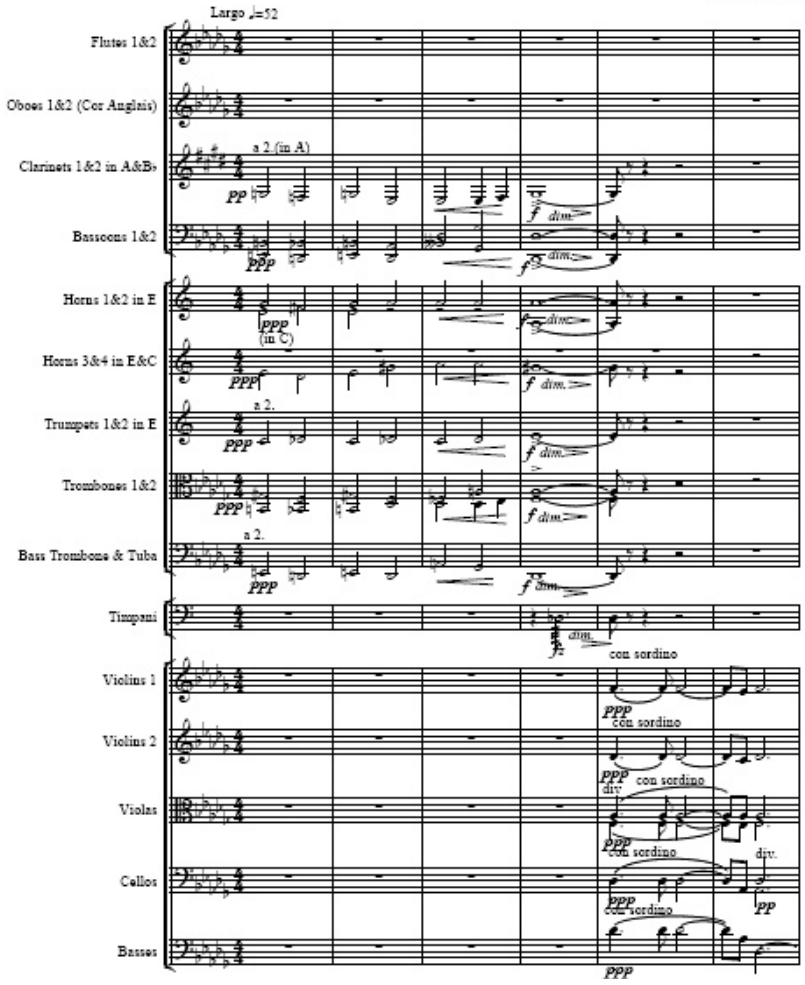


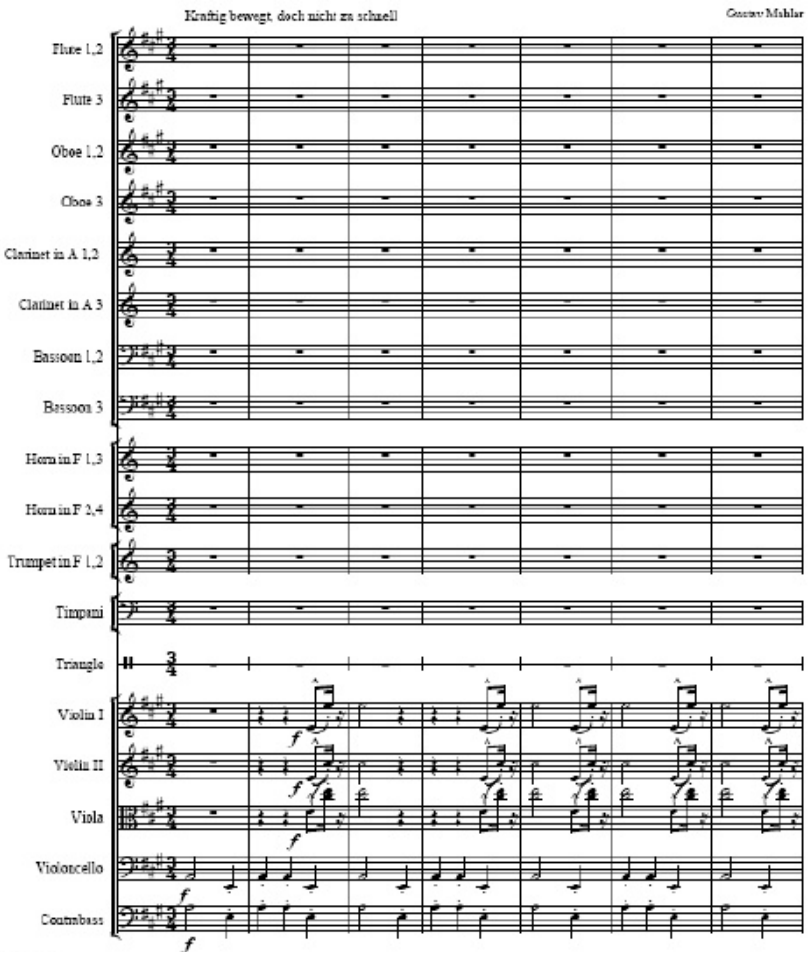
fig. 5

Kraftig bewegt, doch nicht zu schnell
Gustav Mahler
Flute 1,2
Flute 3
Oboe 1,2
Oboe 3
Clarinet in A 1,2
Clarinet in A 3
Bassoon 1,2
Bassoon 3
Horn in F 1,3
Horn in F 2,4
Trumpet in F 1,2
Timpani
Triangle
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabass
f

fig. 6

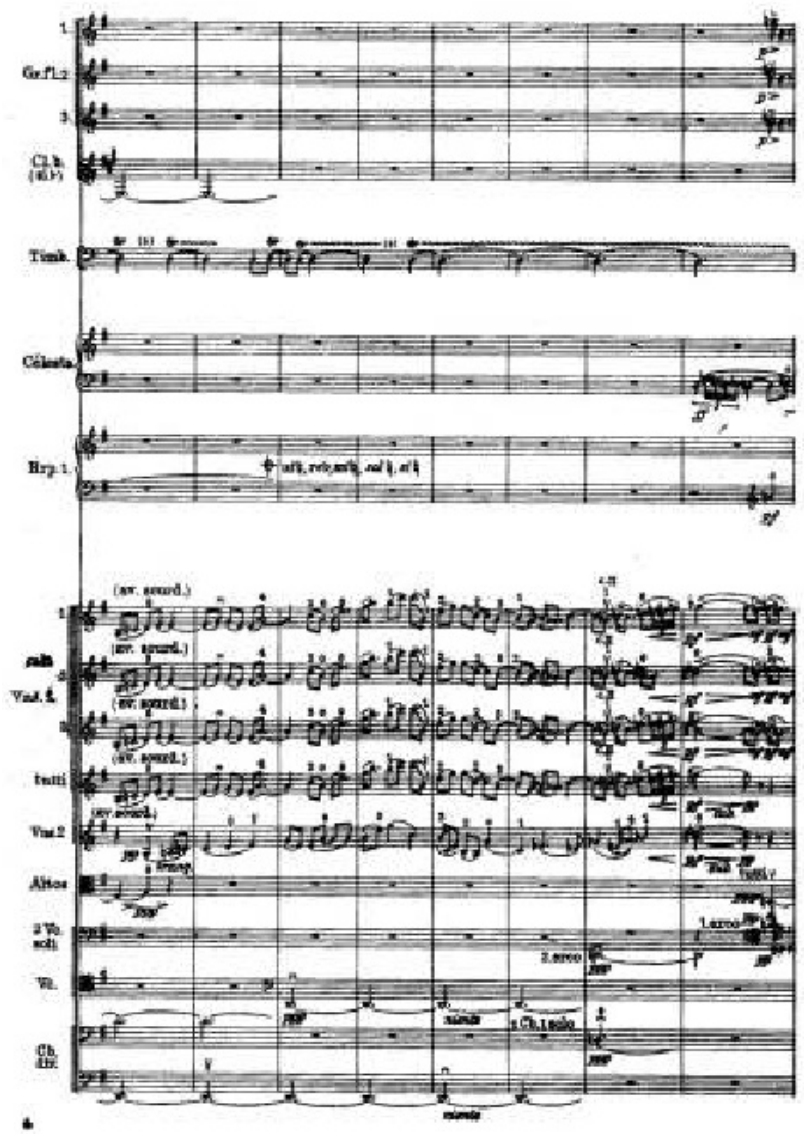
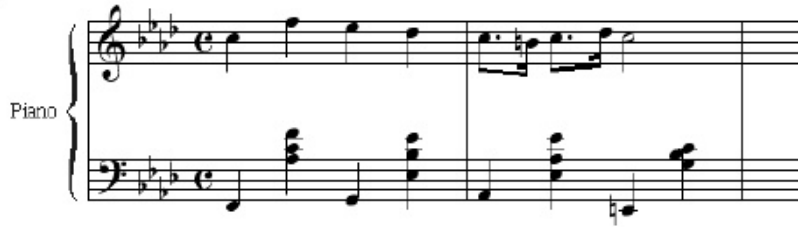
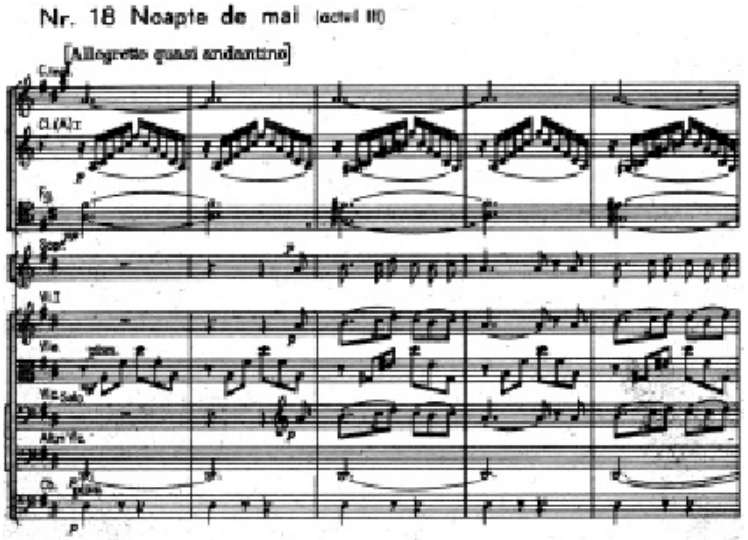



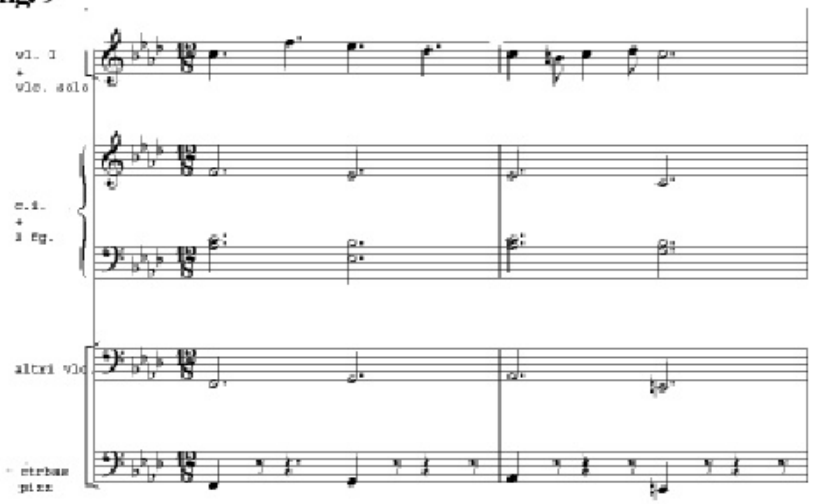
fig. 7

Pentru a începe să orchestrăm acest scurt fragment chopinian, vom alege varianta cea mai simplă, cea mai eficientă, presupunând aşadar că, dat fiind faptul că procedeele orchestrale diverse sunt întemeiate pe o îndelungată practică şi pe o vastă experienţă, vom putea găsi texte muzi-cale unde momentele de monodie acompaniată neechivocă îmbracă o înveşmântare orchestrală adecvată. Aici, reuşita, calitatea procedeului este garantată de semnătura autorului respectivelor pagini cu portative. Cu alte cuvinte, încercăm un procedeu simplu, analog acelora în care se explică învăţăceilor unele rudimente de algebră, în aşa fel încât acestea să dobân-dească, în ochii şi mintea lor, o pregnantă dimensiune intuitivă. Mai departe, odată găsite aceste pagini care ne interesează direct, vom transla, pur şi simplu, schema orchestrală de acolo în paginile noastre, presupu-nând că, dacă la Rimski-Korsakov, de exemplu, pagina orchestrală sună *bine*, nici paginile noastre orchestrale nu pot suna altfel, deoarece sintaxa muzicală este aceeaşi iar orchestraţia este (cvasi)identică (deocamdată, lăsăm de o parte acea dimensiune esenţială a paginii muzicale, care poate fi

descrisă succint prin termenul *etos*). Este adevărat, procedeului nostru îi lipseşte deocamdată creativitatea, fantezia, însă următoarele momente din scurtul nostru demers teoretic vor sugera din plin participarea acestor atribute, indispensabile în bagajul oricărui orchestrator.

Ne-am oprit pentru început la un fragment muzical (**fig. 8**) – extras din lucrarea lui Rimski-Korsakov menționată în bibliografie, vol. II, pagina 27, ex. 18, fiind vorba aici de un fragment (din care vom neglija partitura vocală, eliminarea ei nedăunând de fel demonstrațiilor noastre) din actul al treilea al operei *Noapte de mai* a binecunoscutului compozitor şi teoretician rus. Reluând observațiile de mai sus, vom răspunde că, în mod evident, fragmentul muzical reprodus aici se înscrie limpede în cate-goria sintaxelor de monodie acompaniată. Linia melodică este expusă la *vl. I*, dublată la unison de un *vlc. solo* în timp ce linia basului este expusă la *altri vlc.* (este vorba de ceilalți instrumentişti, rămaşi dupa "desprinde-rea" violoncelului *solo*) în valori lungi şi la *ctrbas* în *pizz* (are rost aici să ne reamintim despre posibilitatea contrabasului de a obține valori lungi şi expresive chiar dacă se cântă în *pizz* datorită faptului că dimensiunile corpului instrumentului şi acelea ale corzilor permit o menținere vibrată a sunetului, chiar dacă *pizz* este un procedeu prin excelență al valorilor scurte – iată, concret, cum elementele teoretice din prima parte a cursului îşi capătă aici o imediată aplicabilitate). Mai departe, vom observa că armonia fragmentului nostru apare în două ipostaze. Prima ipostază este aceea a armonizării cu valori lungi (unii teoreticieni folosesc termenul de armonie *placată*) – o distingem la cei doi fagoți şi la cornul englez, într-o interesantă dispunere *încrucişată* (cornul englez nu este deasupra fagoți-lor, astfel cum ar trebui să fie dat fiind locul unde se plasează registrul său în raport de registrul fagotului, ci este „insertat" între fagoți, un procedeu care are rolul de a asigura o omogenitate deosebită unor timbruri comple-xe, întâlnit îndeosebi în momentele acordice şi/sau de *tutti* orchestral – se mai foloseşte aici şi termenul de dispunere orchestrală *încadrată*). A doua ipostază a înveşmântării orchestrale a armoniei o reprezintă aceea a prezentării figurate, în cazul nostru, la *vla.*, în *pizz* şi la *cl. 1* într-un mers arpegiat limpede, cele două evoluții fiind într-un raport de doi la unu în ceea ce priveşte frecvența atacurilor sonore, raport eficient dacă luăm în considerare tempo-ul partiturii de față (mai exact, unei optimi la *vla.* îi corespund două şaisprezecimi la *cl. 1*).

fig. 8

În continuare, se pare că sarcina noastră ar fi foarte simplă, dincolo de unele dificultăți, uşor de surmontat, datorate diferențelor de metru între cele două texte muzicale (unul este binar, celălalt ternar). Este însă locul aici să introducem o aşa-numită *etapă intermediară*, la care am ajuns treptat, datorită experienței a numeroase momente de seminar cu studenții de la cursurile cu frecvență – utilitatea ei (care se va vedea pe de-a-ntregul puțin mai departe) este neprețuită. Vom avea, aşadar, grijă să scriem partitura de pian lăsând deasupra şi dedesubtul textului de pian 1-2 (chiar şi 3) portative libere, în caiet sau la tablă. Aceste portative vor fi utile deoarece acolo vom scrie, separat şi netranspozitoriu, toate instrumentele sau grupurile de instrumente care vor prelua ceva din cele trei straturi definitorii ale monodiei acompaniate (linie melodică, bas şi armonie – uneori vom întâlni şi „crâmpeie" de contra-melodie). În practică, pe măsură ce partitura noastră orchestrală „va creşte", vom folosi, la tablă sau în caiet, cretă şi creioane colorate pentru a individualiza intervențiile instru-mentale distincte şi/sau notarea cu cruciulițe şi cruciulițe încercuite (pentru valori egale sau mai mici de o pătrime, respectiv egale sau mai mari decât o doime) sau pătrățele umplute şi pătrățele goale (idem) etc.; orice element grafic, având darul să elimine aici posibilele confuzii, este mai mult decât binevenit deoarece nu mai vorbim de reguli ci de prezen-tarea cât mai clară şi mai explicită a unui demers, dinspre simplu spre complex, unde simplu=neorchestrat iar complex=orchestrat.

Aşadar, vom scrie, ca în **fig. 9**, pe mai multe portative, deasupra şi dedesubtul textului pentru pian (în exemplul nostru, am ales totuşi să eliminăm pianul, pentru mai multă claritate; sunt numeroase însă cazurile orchestrale unde, între pian şi armonia placată, de exemplu, diferenţele pot fi notabile, iar prezenţa pianului în aceste schiţe de etape intermediare se impune), liniile pe care le vom desprinde, după modelul tratatului lui Rimski-Korsakov, unde instrumentele deja găsite acolo vor înveşmânta principalele repere ale monodiei noastre acompaniate. De menţionat că punerea în pagină a acestei etape intermediare nu este rigidă, noi optând deocamdată pentru scrierea melodiei şi basului imediat deasupra şi dedesubtul partiturii pianistice. De asemenea, am rearanjat metric frag-mentul chopinian pentru a putea aplica cât mai fidel datele noastre or-chestrale de bază. În cazul nostru, am preluat deocamdată numai orches-traţia pentru armonia în valori lungi din exemplul muzical al lui Rimski-Korsakov, sugerând totodată ca cele trei instrumente de suflat din lemn să respecte dispoziţia orchestrală încastrată/încadrată din textul muzical sursă deoarece, printre altele, pe noile înălţimi sonore, atât comul englez cât şi fagoţii dau randament (iată o nouă aplicabilitate imediată a cunoş-tinţelor deprinse mai demult).

fig. 9

Iată, aşadar, o primă schiţă de orchestraţie unde avem garanţia că orchestra va suna bine întemeindu-ne pe o structură orchestrală preluată *tale quale* de la un orchestrator de marcă; şi într-adevăr, o minimă expe-rienţă în acest nobil domeniu ne va spune că soluţia „copiată" aici este una deosebit de eficientă pentru momente având o asemenea calitate mu-zicală. Dincolo de acest prim şi simplu pas, cum vom putea „spori" prezenţa noastră orchestrală asfel încât ponderea propriei fantezii să crească, nu însă în dauna calităţii partiturii orchestrale? Răspunsul la această întrebare este, evident, foarte complex, iar un răspuns limpede, neechivoc ar presupune condensarea întregii măiestrii a disciplinei. Întru-cât nu este aici locul să întreprindem un demers de o asemenea ambiţie, vom folosi o linie destul de simplă în ceea ce priveşte sporirea cantităţii de cunoştinţe propuse a fi asimilate de către studenţi, introducând o nouă circumstanţiere: nu ne vor interesa aici prea mult diferitele metode pro-puse de numeroşi teoreticieni ai *orchestraţiei* în privinţa descrierii a diverse agregate orchestrale despre care se afirmă – justificat, bineînţeles – că ar fi eficiente din punct de vedere sonor. Întrucât nu există posibili-tăţile efective de a trimite la audiţia diverselor partituri propuse spre exemplificare – iar numărul de ordine al acestora poate deveni uriaş întrucât, din fiecare audiţie, se pot desprinde, literalmente, zeci de mo-mente având valoare de exemplificare – vom păşi pe calea, mai uşoară, a dezvoltării drumului parcurs până acum în direcţia realizării unor partituri în care datele orchestrale să se amplifice cu fiecare nou pas propus. Mai exact, vom începe să dezvoltăm, să „îngroşăm" ansamblul nostru orchestral (cu riscul major de a transcende limitele pe care ni le impune, indubitabil, etosul partiturilor-sursă), astfel încât o întărire a unui segment oarecare din monodiile noastre acompaniate va presupune, automat, o re-intervenţie asupra celorlalte elemente ale sintaxelor folosite aici. În mod clar, demersul nostru are o valenţă de laborator, de experiment accentu-ată, întrucât se pune greutatea pe realizarea de noi şi noi straturi orches-trale şi, mai puţin, pe analizarea echilibrelor care se nasc (şi se modifică) între elementele de bază ale monodiilor noastre acompaniate. Scopul acestei metode este eminamente practic – se arată, concret, *cum* se poate adăuga „carne orchestrală" unor partituri (sau schiţe) preexistente, lăsân-du-se însă deoparte date ce privesc echilibrarea componentelor orches-trale şi, mai important poate, realizarea unor concordanţe între etos şi mijloacele întrebuinţate în mod concret. Mai direct spus, este posibil ca partitura noastră chopiniană să sune mult prea orchestral, mult prea simfonic, mult prea „tare" în raport cu acel etos suav, delicat al unei nocturne, însă studenţii vor avea

avantajele de a vedea cum, plecând de la un text muzical simplu, se poate ajunge la o alcătuire complexă, desfăşu-rându-se pe toată „înălțimea" paginii orchestrale.

Aşadar, primul pas spre introducerea unor elemente extranee parti-turii chopiniene îl va reprezenta – în mod uşor de anticipat – introducerea unor elemente de armonie figurată; acestea vor încerca să fie cât mai aproape de acelea din partitura lui Rimski-Korsakov, respectând, pe lângă regulile de armonie care recomandă evitarea unor dublări neregulamen-tare (aici, în mod evident, s-a evitat dublarea basului în răsturnarea întâi a acordurilor din text), profilul melodic-armonic (figurație a unor acorduri în dispoziție largă la violă, respectiv acorduri în dispoziție strânsă la clarinet), raportul de valori de doi la unu între clarinet şi violă, încadrarea metro-ritmică a desenelor instrumentale (cu referire la desenul în contra-timp al celulelor melodico-armonice) etc. **(fig. 10).**

O observație importantă trebuie făcută acum: nu trebuie uitat deloc faptul că partiturile noastre se adresează – la modul ideal, fireşte – unor instrumentişti „în carne şi oase", aceştia trebuind să vadă, în textul mu-zical, elemente de frazare, de dinamică, de agogică etc., deoarece acestea fac parte, cu egală îndreptățire, din mulțimea de date care converg în a su-gera plenitudinea de semnificații a oricărui text muzical. Astfel, noi date învățate în trecut îşi vor găsi aici aplicarea: ne vom reaminti că instru-mentiştilor de la instrumentele de suflat trebuie să li se pună la dispoziție scurte pauze pentru a putea respira, acelora de la instrumentele cu coarde trebuie să li se indice, prin frazare, reperele tehnicii de arcuş etc. Am evitat să facem acest lucru în exemplificările de față şi ar fi foarte intere-sant, ca *temă scrisă*, dacă studentul cititor ar prelua concret această nece-sitate de a scrie şi prezenta partituri gândite ca muzică efectivă, reală şi nu ca simple exerciții de transpoziție.

Să încercăm acum să dezvoltăm şi mai mult partitura noastră dat fiind că aparatul nostru orchestral – mediu spre mare – ne permite multe în această direcție. În acest sens, vom încerca să diversificăm ipostazele armoniei din sintaxa noastră, fiind conştienți de faptul că amplificarea aparatului orchestral în această direcție va cere şi o creştere a „grosimii" liniilor sonore privind melodia şi basul (acest aspect nu ne va preocupa aici). Să începem prin a dezvolta, mai întâi, ceea ce am numit *armonie figurată* şi, în acest sens, vom aplica câteva tehnici componistice foarte simple. Vom compune, pentru violă, o a doua linie în grup de trei optimi, urmând acelaşi desen melodic (un timp ascendent, compus din trei subdi-viziuni: o pauză de optime şi două optimi şi un timp descendent) având însă grijă să decalăm în timp acest nou strat orchestral astfel că, atunci când violele noastre în *pizz* urcă, violinele noastre din partida secundă cărora, în *divisi*, le-am încredințat, tot în *pizz*, acest nou desen, vor coborî şi invers **(fig. 11). C**are au fost considerentele care ne-au condus la această decizie orchestrală? În primul rând, am ales tot un instrument cu coarde şi arcuş, tot în *pizz.*, deoarece nu vrem ca acest nou strat orchestral să fie preceput ca fiind profund diferit timbral de cel al violei; de asemenea, optând pentru *divisi*, ne-am gândit că nu se pot echilibra două grupe de instrumentişti inegale ca număr, situație în care ne-am fi găsit dacă am fi cerut tuturor instrumentiştilor din partida violinei a doua să interpreteze fragmentul respectiv. În schimb, decalând cele două straturi, am evitat ca toți instrumentiştii să aibă pauză în acelaşi timp (cu referire aici la acea pauză de optime care precede un nou „avânt" al fiecărui *arpegiatto* în dispoziție largă) deoarece acest lucru s-ar fi auzit, distinct şi neplăcut, în orchestră. Mai exact spus, am introdus aici un simplu şi concret procedeu componistic cu scopul de a spori eficient dimensiunea noastră orchestrală prin îngroşarea unei trăsături a armoniei figurative; trebuie spus că, deja, deciziile de încredințare a desenelor noastre ritmico-melodice către violina a doua în *divisi* aparțin, de acum înainte, acelui segment de decizii ținând, pentru fiecare orchestrator în parte, de segmentul judecăților de gust. În aprecierea acestora nu mai este posibilă o distincție de tipul *corect-greşit* (aceste distincții, mai simple, privesc, să zicem, momentele în care instrumentistului i se cere să cânte în afara ambitusului instrumentului său, lucru evident imposibil, sau pe cele în care i se cere instrumentistului să execute un procedeu imposibil pentru acel instrument, sau momente unde avem vădit de a face cu o simplă, vizibilă greşeală de transpoziție etc.). Alegerile care se vor face în temele de *orchestrație*, de la un anumit moment mai departe, privesc deja gustul, fantezia, imaginația, educația muzicală şi experiența muzicală ale studen-tului respectiv deoarece, în *orchestrație*, (aproape) toate configurațiile instrumentale „sună", mai bine sau mai rău, iar, uneori, deosebirile între ceea ce este bun sau ceea ce ar fi rău din punct de vedere orchestral tind să țină strict de un anumit subiectivism inevitabil. Mai departe, în acelaşi spirit, vom trata şi armonia figurată de la clarinet, compunând un al doilea „strat orchestral" după aceleaşi principii **(fig. 12),** pe care îl vom încre-dința, din aceleaşi considerente, unui alt clarinetist. Iată, aşadar, un pro-cedeu componistic simplu care ne permite să amplificăm – deocamdată, într-un mod pe cât de simplist pe atât de eficace însă – armonia noastră figurată, fapt care, în mod necesar, ne obligă să intervenim, în acelaşi fel, şi asupra celorlalte elemente ale sintaxei noastre monodice.

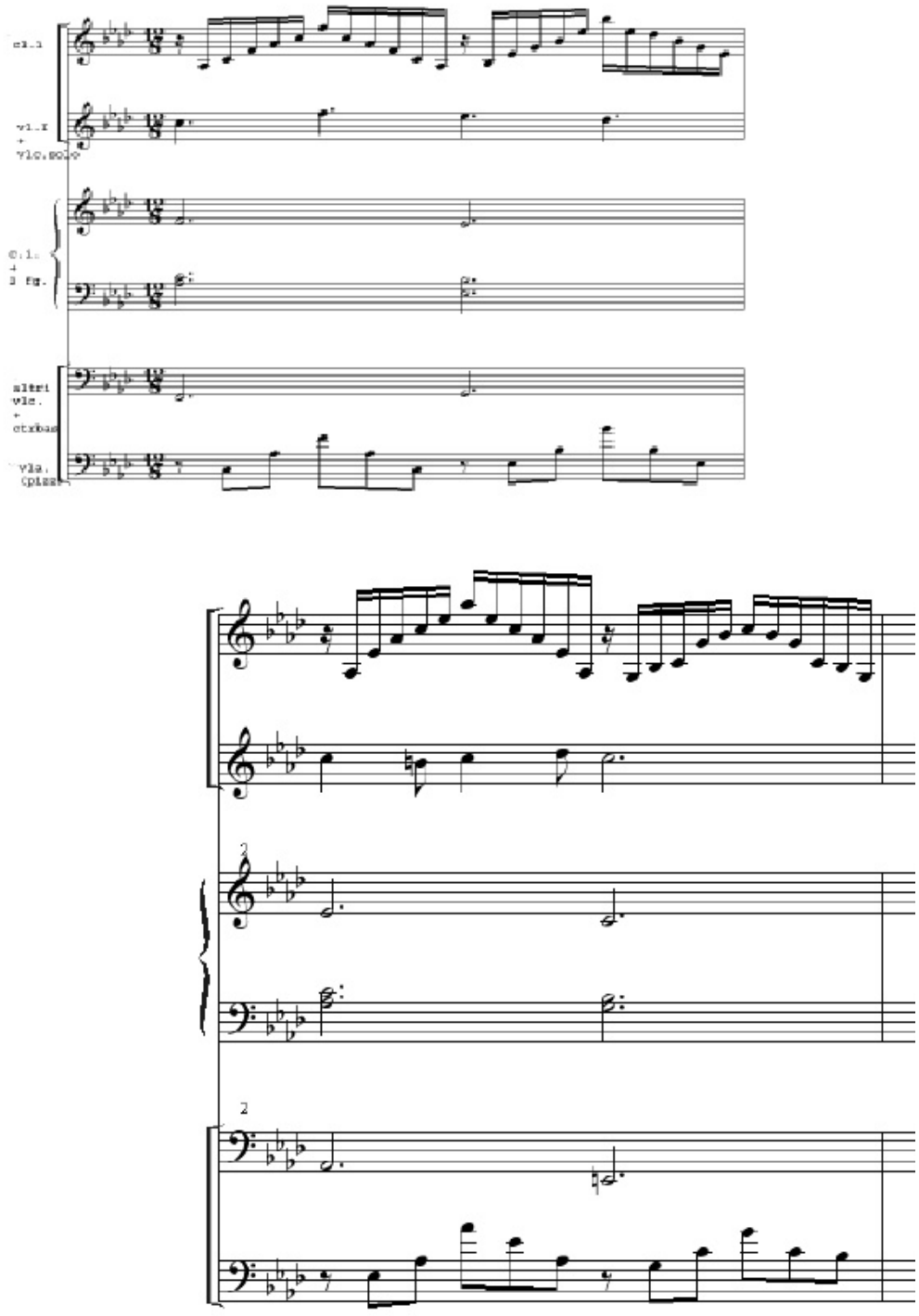
fig. 10

cl.1
vl.I
+
vlc.sol
cl.1
+
2 fg.
altri
vle.
+
ctrbas
vla.
(pizz)
2
2

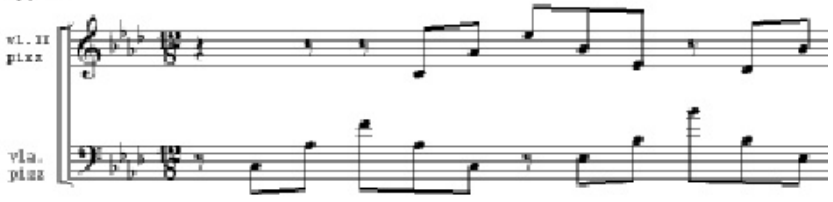
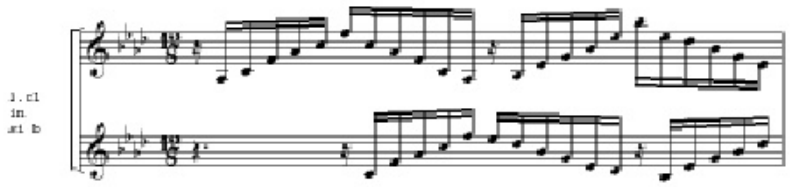
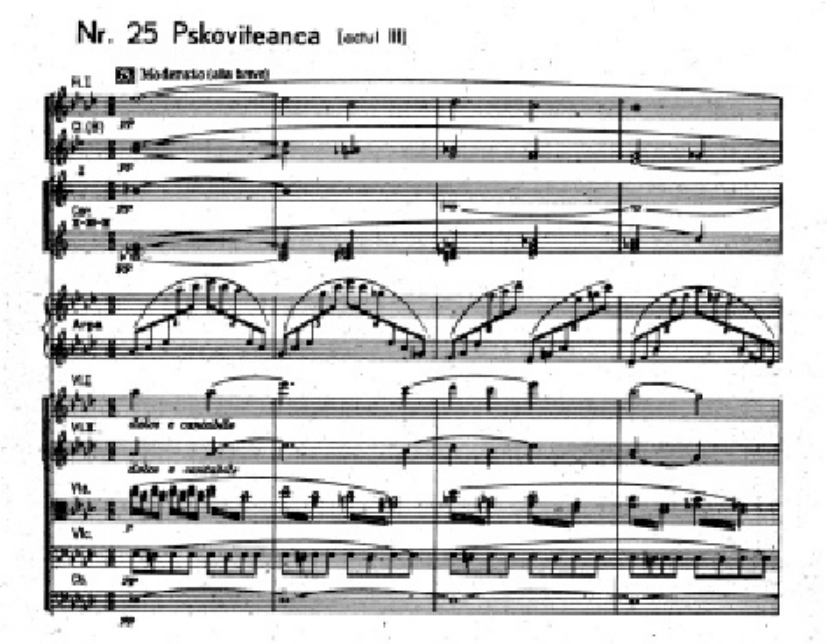
fig. 11

vl.II
pizz
vla.
pizz

fig. 12

Prin forța împrejurărilor, vom fi obligați, în continuare, să prezen-tăm anumite elemente teoretice – care, în alte tratate de *orchestrație*, se încearcă a fi prezentate separat, distinct, pe cât posibil – oarecum interca-lat, deoarece metoda principală pe care am adoptat-o în organizarea pre-zentei materii are o bine pronunțată *dimensiune practică*. Mai exact, având în vedere faptul că, pentru noi, interesul principal stă în determi-narea studentului/studentei *să orchestreze efectiv* anumite exemple muzi-cale pentru pian, modalitatea de prezentare a materiei nu va putea fi rigu-ros delimitată după, să zicem, tabla de materii a tratatului de orchestrație a lui Rimski-Korsakov pentru că nu se poate imagina o partitură orchestrală *completă*, unde ar exista *numai* melodie sau *numai* armonie.

Convingerea noastră este însă că, la finele lecturii atente a acestor pagini şi a exemplificărilor aferente, în memoria cititorului se vor „de-canta" profitabil datele care țin de tratarea orchestrală a melodiei, respec-tiv de tratarea orchestrală a armoniei, fapt oarecum „scuzabil" deoarece ținta noastră principală este – astfel cum am arătat – de o nuanță pragma-tică intensă. Prezentele pagini „țintesc" spre practica muzicală – ştiut fiind faptul că, frecvent, în cariera muzicală a absolventului, pot apărea mo-mente în care acestuia/acesteia i se va cere să redacteze varii partituri de orchestră – şi, de asemenea, țin cont de nivelul de pregătire mediu pe care îl are studentul/studenta la începutul parcurgerii acestei frumoase disci-pline muzicale.

În continuarea elementelor arătate mai devreme, să abordăm din nou ceea ce am numit armonie placată, privind un nou exemplu muzical extras din aceeaşi carte a lui Rimski-Korsakov (**fig. 13**), la pag. 34 din vol. II, ex. nr. 25, fiind vorba de un fragment din actul al treilea al operei *Pskoviteanca*. Nu ne vor lăsa indiferenți aici nici măiastra conducere a melodiei, la octavă, la *vl. I* şi *vl. II.*, nici meşteşugita armonie figurată de la *hpa* şi *vla.* (interesant procedeu, în *tremolo*), nici pedala ținută la *ctrbas* şi aceea uşor figurată de la *vlc.* Atenția ne va fi atrasă aici de armonia ținută (placată) de la primul flaut, de la cei doi clarineți şi cei patru corni. Înainte de a trece la „faza practică" a demersului nostru, trebuie să men-ționăm că, în ceea ce priveşte susținerea orchestrală a momentelor şi structurilor armonice, literatura teoretică este extrem de bogată (în lucra-rea lui Rimski-Korsakov pe care ne sprijinim, în bună măsură, actualele idei, sunt numeroase paginile şi exemplificările privind armonia în orchestră iar o lectură a lor şi o parcurgere a exemplelor sunt cât se poate de utile). Nu putem să facem aici decât o parțială şi succintă enumerare a celor mai generale principii, reiterând totodată afirmația că, de la un anumit prag în sus, judecățile privind orchestrarea unui pasaj muzical țin mai degrabă de gust decât de o *sui generis* corectitudine. Astfel, vom afirma că, în privința tuturor configurațiilor orchestrale, regulile deprinse la lecțiile de armonie se păstrează – nici aici nu vor fi recomandate du-blări de sensibile, de septime, de terțe etc., necesitățile acestora de a se rezolva corect trebuind, în măsura posibilităților, respectate. De aseme-nea, noțiunile asimilate anterior cu privire la caracteristicile timbrale generale şi la cele specifice unor anumite registre particulare ale instru-mentelor îşi găsesc aici deplină aplicativitate. De exemplu, într-o armonie compactă la suflătorii din alamă, ponderea unei trompete sau a unui trombon va fi asigurată de către doi corni (şi nu de unul singur) sau de un singur corn care va trebui să susțină o notă într-un registru dinamic superior cu o treaptă (dacă trompetele şi trombonii vor cânta, de pildă, în *forte*, cornul nostru singur va trebui să cânte în *fortissimo* pentru a ne putea garanta, în cazul respectiv, o armonie echilibrată, completă).

De aici va deriva o altă regulă conform căreia, într-un dublaj or-chestral – a cărui realizare va fi influențată inevitabil de componența (dublă, triplă, cvadruplă) a compartimentelor noastre de suflători – dublă-rile, cel mai frecvent la unison dar şi adeseori la octave, se vor face astfel încât notele principale din acord să rămână în acelaşi echilibru inițial, din armonia noastră la trei sau patru voci. Cu alte cuvinte, dacă vom începe să dublăm, va trebui să încercăm să dublăm *toate* sunetele acordului în aceeaşi proporție deoarece, nedublându-le identic, acordul va suna deze-chilibrat (în afară de cazurile când, bineînțeles, dorim să scoatem în relief una dintre notele acordului, deoarece ea participă, posibil, la o eventuală contramelodie); suntem aici în prezența unei pedale, susținute de *ctrbas* şi uşor figurate la *vlc.*) – toate acestea sunt tot atâtea elemente de măiestrie orchestrală demne de preluat în temele noastre de *orchestrație*. Eficaci-tatea acestor procedee orchestrale *de bun simț* este la vedere peste tot.

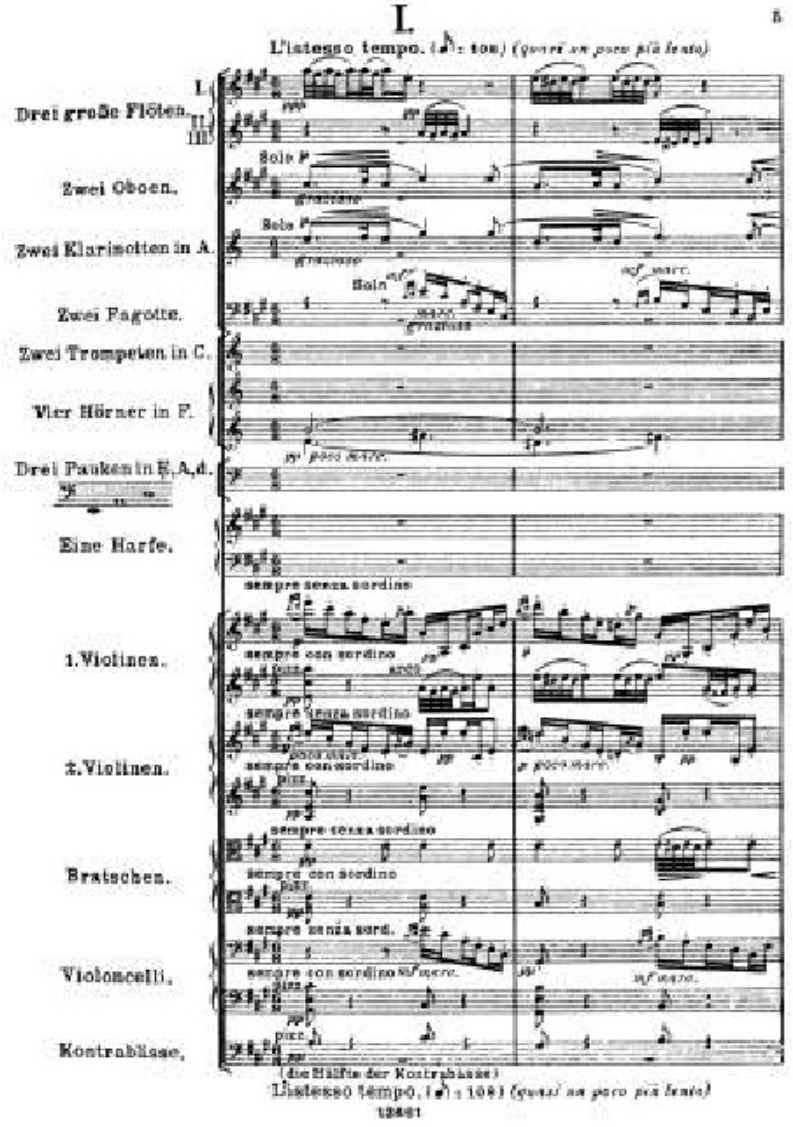
fig. 13

Următorul exemplu pe care îl vom studia – îl reproducem aici din nou pentru mai multă uşurinţă (**fig. 14**); este vorba de momentul din lucrarea lui Max Reger – este sugestiv pentru modalităţile de tratare orchestrală sofisticată a armoniei de tip figurat într-o pagină muzicală de tip variaţional.

În mod evident, fiind vorba de un gen variaţional, dimensiunea armonică figurată în tratarea aparatului orchestral va trebui să fie la ea acasă. Exemplul este uşor de parcurs şi de înţeles deoarece suntem în prezenţa simultană atât a binecunoscutei teme mozartiene în *La Major*, prezentate ca atare, în terţe paralele, la un oboi şi la un clarinet solişti, cât şi a dimensiunii sintactice variaţionale propriu-zise. Faţă de cvasi-lentoa-rea derulării temei propriu-zise, nu ne rămâne decât să admirăm scriitura gen „tril de ciocârlie" a flauţilor într-o nuanţă extrem de discretă, desenele arpegiate ale violinelor, într-un inedit „conflict" între *sempre senza sordino* şi *sempre con sordino*, desfăşurat – cum altfel ! – în *divisi*, *pizz.* şi momentele de folosire orchestrală a unor triple corzi precum şi discreţia prezenţei basului, la *contrabas*, la primul pupitru (*i.e. – die Hälfte der Kontrabässe*), în *pizz.* şi în *pianissimo* (se recomandă aşadar cursanţilor să parcurgă singuri partiturile oferite spre exemplificare deoarece, dincolo de un anumit nivel, explicaţiile teoretice devin pleonastice în raport cu prezenţa limpede a partiturii care, prin ea însăşi, este lămuritoare; vorbele riscă să devină astfel inutile şi, în nici un caz, nu pot înlocui studiul pe partitură şi/sau creionul şi radiera cursantului/cursantei).

Am văzut până acum rolul specific şi determinant totodată al armoniei – deopotrivă în ipostaza sa în valori lungi şi în cea figurată – în susţinerea orchestrală a unei sintaxe de tip monodie acompaniată, exprimată într-un limbal preponderent tonal.

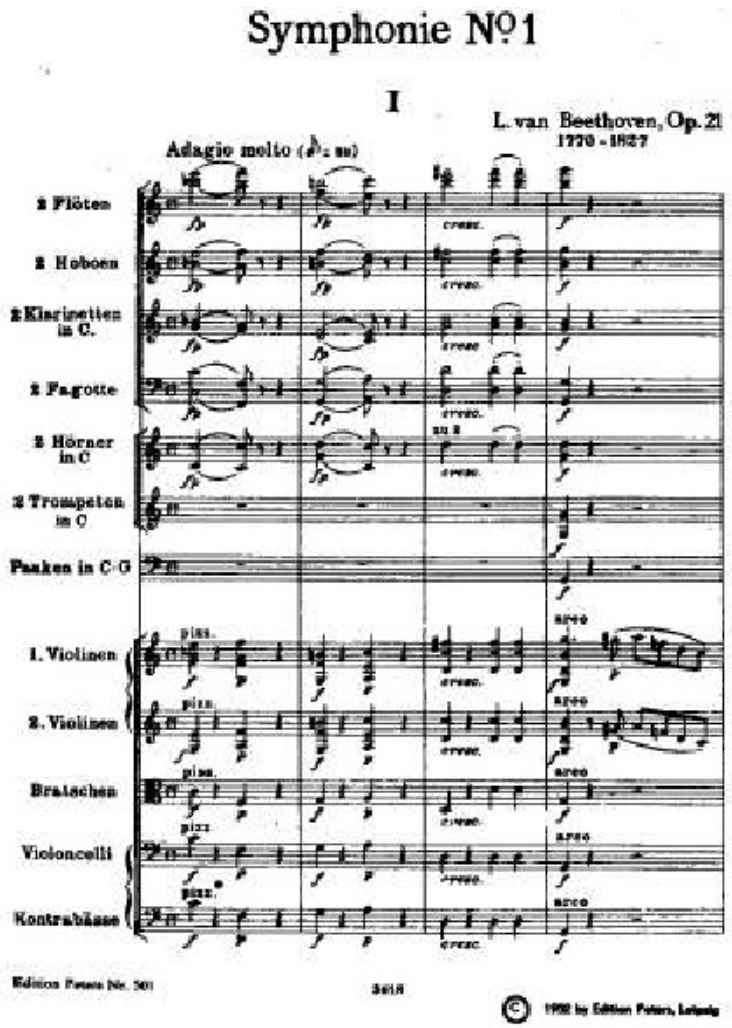
În acest sens, repetăm, am ales să ne îndepărtăm puţin de modalităţile de structurare a studiului *orchestraţiei* pe care le propune celebrul tratat de orchestraţie al lui Rimski-Korsakov, în sensul de a insista pe aspectul practic al realizării efective, încă de la început, al unei pagini orchestrale. În mod evident, atâta vreme cât vorbim despre sintaxa de tip monodie acompaniată – unde identificăm cele trei elemente componente principale ale sale: linia melodică, cel mai adesea prezentată la sopran dar nu întotdeauna, basul, care se găseşte, cum este şi firesc, în bas, şi structura armonică, pe care am ales să o reprezentăm în două ipostaze distincte, cea în valori lungi şi cea de tip figurat(iv) – suntem obligaţi încă de la început să le aşezăm pe toate în pagina orchestrală. Încă o dată, insistăm asupra determinării diferenţiate (ca regim de percepţie, de concreteţe) a celor trei elemente: dacă putem izola şi sublinia nemjlocit, fizic, melodia şi basul (putem eventual încercui, pe partitură, notele care alcătuiesc aceste două elemente), structura armonică se desprinde numai în urma unei analize armonice, mai simple sau mai complexe, având aşa-dar un grad de abstractizare evident sporit faţă de celelalte două elemente. Mai adăugăm aici faptul că realitatea paginilor cu portative nu ne prezintă întotdeauna exemple inconfundabile de monodii acompaniate. Faptul că limbajul tonal poate devia, mai mult sau mai puţin, către modalism şi/sau atonalism, faptul că se pot ivi – fiind necesar a fi orchestrate interesant – frânturi de contramelodie, faptul că structura armonică nu este întotdeauna neechivocă, conţinând uneori

elemente de tip polifonic, toate acestea sunt elemente care, în abordarea noastră, nu trebuie să ne îndepărteze prea mult de modelele expuse pe scurt spre acceptare în prezentele pagini.

fig. 14

Continuând să facem trimitere şi să încercăm o raportare consec-ventă la capitolele de *orchestraţie* după organizarea tablei de materii a lui Rimski-Korsakov, după ce anterior am insistat asupra susţinerii orches-trale a melodiei – deşi, în mod evident, nici armonia nu a fost complet lăsată deoparte – acum ne vom apleca mai mult asupra *înveşmântării orchestrale a armoniei*, a acordurilor (deşi, în mod evident, o succesiune de acorduri nu poate exclude faptul că, de pildă, sopranul, izocron cu ca-denţa acordurilor, va fi condus, în mod firesc, după canoanele după care se conduc melodiile propriu-zise).

Iată un exemplu grăitor de punere în pagină a unor armonii, pe care l-am preluat din *Simfonia întâi op. 21* de Ludwig van Beethoven (exem-plul este preluat – fapt pentru care adresăm multe mulţumiri – după *Edition Peters Leipzig, 1952*; el este redat în **fig. 15**). Înainte de a studia modalităţile orchestrale în care Beethoven a înţeles să realizeze acorduri, sublinierea anumitor elemente inconfundabile de stilistică este de mare interes. Să observăm, aşadar, mai întâi faptul că Beethoven alege să în-ceapă prima sa simfonie – care este categoric scrisă în *Do Major* – cu un acord pe *do* care este însă cu septimă şi are rol clar (în sensul că se rezolvă) de septimă de dominantă pentru *Fa Major*. Mai mult, la distanţă de două măsuri (în măsura a treia, timpul întâi) întâlnim un acord susţinut pe o măsură întreagă de „dominanta dominantei" lui *Do Major*. Dacă astăzi asemenea procedee stilistice pot să ne apară ca fiind banale, la vremea respectivă, faptul demonstra o mare îndrăzneală creatoare. Beethoven îşi începe prima sa simfonie arătând parcă, încă de la primul acord că, spre deosebire de ceea ce s-a petrecut până la el, aici se vor schimba hotărâtor regulile jocului tonal determinând categoric formele de sonată. Mai mult, parcă nefiind suficient faptul că se începe o simfonie cu un prim acord unde tonica joacă rolul de septimă de dominantă

pentru subdominanta tonalității de bază, în decurs de numai două măsuri, se produce un salt tonal de trei cvinte; faptul este, iarăşi, greu de imaginat pentru gustul epocii şi prefigurează categoric acel individualism – în sensul pozitiv al termenului – care va defini, printre altele, binecunoscuta abordarea romantică a muzicii vesteuropene. Folosind procedee clar reto-rice (înțelegem aici prin retorică – încercând să dăm o definiție nerigu-roasă a termenului – acel compartiment al stilisticii în care, prin procedee specifice, multe dintre ele bine delimitate şi nominalizabile, îndeosebi în artele cuvântului dar şi în muzică, autorul insistă asupra unei intenții evidente ale sale, un accent major ataşându-se aici inducerii unei anumite impresii/reacții în ascultător), Beethoven vrea parcă să arate că, de aici încolo, simfonismul nu va mai fi ceea ce a fost până la el şi că traseele sale de evoluție vor viza, printre altele, spectaculoase modificări în sensul lărgirii cadrelor tonale ale formelor de sonată precum şi în sensul „spar-gerii" şi al altor convenții instituite în muzica simfonică de până la el.

fig. 15

Alt gest stilistic beethovenian – de data aceasta, mai apropiat de elementele de orchestrație – îl reprezintă specificarea *fp* din acordurile de pe timpul întâi din primele două măsuri. Mai exact, este vorba de vestitul *fp* beethovenian (există şi varianta sa *pf*) care se întâlneşte peste tot, chiar şi în partituri pentru pian unde, în mod evident (deşi există teoreticieni ai pianisticii care susțin că se pot gândi şi aplica o serie de procedee în sensul interpretării respectivei indicații din partitură), valoarea interpreta-tivă a semnului beethovenian rămâne la nivel de sugestie. De altfel, acest nivel, al sugerării unei anumite abordări, pline de dramatism – în sensul exacerbării unor contraste tematice, tonale, de densitate orchestrală etc. cu valențe majore însă în expresivitate – este cel care se impune hotărâtor la înțelegere şi la interpretare în sensul limpede că, spre deosebire de o partitură mozartiană, de exemplu, unde discreția şi limpezimea unor vo-lute melodice sunt la ele acasă, în paginile beethoveniene, contrastul, di-namismul, tensiunile şi rezolvarea acestora îşi vor găsi un binemeritat loc principal. Nu este prea departe de adevăr afirmația acelor teoreticieni care văd, în creația beethovenianã, mai degrabă o creație de factură romantică.

Revenind la monumentalul *Principii de orchestraţie* de N. A. Rimski-Korsakov, vom arăta că principala idee care se degajă este aceea a inexistenţei unui „reţetar" absolut de orchestrare corectă a armoniei. Ideea principală este necesitatea respectării unei corecte conduceri a vo-cilor armoniei – deprindere care se învaţă la cursul de armonie. Orchestra-ţia nu face excepţie de la aceste reguli şi situaţia particulară a existenţei a mult mai multor voci decât cele 3-4-5 voci dintr-o temă de armonie nu implică tolerarea unor neglijenţe în, de exemplu, conducerea corectă a re-zolvării sensibilelor, a întârzierilor, a evitării dublării terţelor (cu excep-ţiile binecunoscute, bineînţeles), a înţelegerii regimului notelor melodice etc. etc. Astfel, în exemplul beethovenian, subliniem mersul ireproşabil al vocilor în rezolvarea unor acorduri disonante (septimă de dominantă).

Principiile orchestrării armoniei ascultă de legile acusticii – de care ascultă şi principiile armoniei. Astfel, distanţele în grav pot fi mai mari – aşa cum mai mare este şi spaţiul între armonicele inferioare – pe când, în acut şi în supraacut, hiatusurile între sunetele constitutive ale acordului trebuie, pe cât posibil, evitate deoarece alcătuirea orchestrală rezultată ar suna urât. De asemenea, anumite evidenţe pe care le-am studiat la cursul de *Teoria instrumentelor* se impun şi aici. Astfel, se arată că, într-o alcă-tuire acordică echilibrată, unei trompete şi/sau unui trombon i se contra-pun nu câte un fagot sau un corn ci două instrumente de acelaşi fel, din raţiuni evidente ţinând de puterea de penetrare a timbrului trompetei şi/sau a trombonului. Aşadar, şi în aceste pagini, cele trei criterii de evidenţiere sonoră a unui element constitutiv, de data aceasta al armoniei, rămân în vigoare şi se aplică.

Nu are sens să insistăm aici asupra unor formule – puţine – de pu-nere în pagină a armoniei şi a dublajelor pe care le prezintă Rimski-Korsakov; ele se pot consulta pur şi simplu în paginile lucrării respective. Mult mai eficientă este modalitatea de a prezenta pagini orchestrale de referinţă pentru problematica vizată şi de a le comenta – fapt care alcătuieşte, de altfel, substanţa celebrului tratat de orchestraţie invocat anterior. În acest sens, vom atrage atenţia, în pagina beethoveniană de mai sus, în primul rând, la impunerea timbrală a mersului unei melodii, simp-le, la sopran, obţinută printr-o susţinere timbrală a *flautului* şi *oboiului* prim şi prin configurarea multiplei corzi, în *pizz.*, a *violinei* întâi etc. Orice reducţie pentru pian a respectivei pagini orchestrale va ajunge la câteva, puţine, acorduri unde sopranul şi linia sa melodică sunt evidente. La fel, evident este şi mersul basului, printr-o orchestraţie la fel de eficientă. Cu alte cuvinte, orchestrarea unui şir de acorduri nu înseamnă simplificarea monodiei acompaniate în sensul desfiinţării liniei melodice şi/sau a basu-lui. De asemenea, important de observat este şi următorul artificiu tim-bral. Mai exact, este de notorietate faptul că, în cazul unor orchestre mai puţin ambiţioase şi al unor dirijori mai neexperimentaţi, atacul simultan al aproape tuturor instrumentelor orchestrei simfonice, pe timpul întâi al primei măsuri, este frecvent dizgraţios deoarece respectiva simultaneitate este foarte dificil de realizat, ea fiind înlocuită cu o neplăcută „dezlânare" a accentului respectiv. Artificiul orchestral, impus mai cu seamă în peri-oada romantică şi după aceea, constă în „coagularea" respectivului acord (sau a respectivelor acorduri) printr-o componentă de zgomot muzical, cel mai adesea dată de un instrument sau de mai multe instrumente de percuţie. Aici, această componentă extra-muzicală provine din execuţia în *pizzicato* de la corzi, ştiut fiind faptul că această modalitate de atac are o componentă crescută de zgomot în rezultanta globală sonoră. Iată, din nou, modul concret, imediat în care intervin cunoştinţele deprinse anterior în explicarea unor elemente de orchestraţie specifice.

Revenind la pagina beethoveniană, avem un exemplu limpede de *dispunere orchestrală suprapusă*, această dispunere (reamintim că, în paginile anterioare, am definit prin *dispunere orchestrală* – sau prin alţi termeni cu acelaşi înţeles, cum ar fi *construcţie* orchestrală, *repartizare* orchestrală, *configuraţie* orchestrală etc. – acea repartizare efectivă, concretă, a diferitelor elemente ale monodiei acompaniate la diverse instrumente şi/sau grupuri de instrumente pe care am „fotografiat-o" în vederea exportării ei de la pagina orchestrală a lui Rimski-Korsakov din opera *Noapte de mai* la încercarea noastră orchestrală purtând asupra fragmentului dintr-o nocturnă de Chopin) fiind realizată prin aşezarea, îndeosebi la instrumentele de suflat din lemn, de sus în jos, a notelor flauţilor deasupra notelor oboaielor, apoi a notelor oboaielor deasupra notelor clarineţilor şi a acestora din urmă deasupra notelor fagoţilor. Tot aici reamintim că se mai pot întâlni *dispuneri orchestrale încadrate* – şi avem un exemplu tipic în pagina studiată din opera *Noapte de mai* de Rimski-Korsakov, cu referire la partiturile fagoţilor şi a cornului englez, unde cornul englez cântă între cei doi fagoţi (această configuraţie orchestrală este posibilă şi recomandată datorită apropierii timbrale incontestabile între instrumentele menţionate, datorate folosirii anciilor duble) – precum şi *dispuneri orchestrale încrucişate*, acestea din urmă realizându-se printr-o aşezare unde, de sus în jos, vom întâlni *flautul 1*, apoi *oboiul 1*, apoi *flautul 2*, apoi *oboiul 2* etc. Diversitatea acestor dispuneri orchestrale este foarte mare, bineînţeles, ele vor suna diferit, iar eficacitatea sonoră a întrebuinţării unui anumit tip de dispunere orches-trală în defavoarea altuia este discutabilă de la teoretician la teoretician. Pe scurt, dincolo de principiul general al unei corecte conduceri a vocilor, precum şi al preluării tuturor regulilor din tratatele

de armonie, diversi-tatea schemelor orchestrale precum şi eficienţa sonoră a acestora se poate determina numai cu partitura în faţă şi în urma unor audiţii efective.

Să mai luăm un alt exemplu orchestral beethovenian, de data aceasta din *Simfonia a noua în re minor op. 125*, mulţumind din nou *ed. Peters* din Leipzig. Este vorba tot de primele măsuri ale acestei monumentale lucrări, mai exact de primul moment de *tutti* orchestral, urmând după superba acumulare treptată, în primele măsuri, a sonorităţilor şi a nuanţelor (**fig. 16**).

Înainte de a vorbi însă despre acest nou exemplu muzical, trebuie prezentat pe scurt termenul de *tutti* sau *tutti* general. El desemnează re-unirea tuturor instrumentelor orchestrei simfonice într-un moment, de cele mai multe ori, având indicaţii de nuanţă ridicată. Indiferent de alcă-tuirea dublă, triplă sau cvadruplă a orchestrei simfonice, vom distinge un aşa-numit *tutti mare* – unde sunt participative toate instrumentele orches-trei simfonice – şi un aşa-numit *tutti mic* – unde compartimentul instru-mentelor de suflat din alamă este reprezentat incomplet, fie cu jumătăţi de efectiv la fiecare instrument, fie prin neparticiparea cornilor în prezenţa trompetelor şi trombonilor, fie prin neparticiparea acestora din urmă atunci când însă cornii, care sunt mai numeroşi, se desfăşoară plenar etc. etc. De asemenea, teoreticienii *orchestraţiei* mai arată că suntem în pre-zenţa unui *tutti* de orchestră chiar şi atunci când acordul, fiind, de exem-plu, în registrul mediu, face de prisos intervenţia *flautului piccolo*; mai pe scurt, *tutti* caracterizează un gest orchestral spectaculos, în *fortissimo*, iar participarea tuturor instrumentiştilor la acest gest orchestral spectaculos este necesară din raţiuni simple de eficienţă.

Iată, aşadar, cât de eficient, de spectaculos, de dramatic este acest binecunoscut moment orchestral beethovenian – şi vom începe prin a distinge, de îndată, sublinierea prin *tutti general* a două tipuri de discurs sonor. Mai intâi, mersul la unison (bineînţeles, cu dublările indispensabile la octave inferioare şi superioare şi cu excepţiile de neînlăturat din partidele trompetelor şi timpanilor – practic, aceste abateri de la unison, impuse, prin forţa împrejurărilor de tehnologia de construcţie a trompete-lor, care erau instrumente *naturale* în acele timpuri, şi a timpanilor – nu dau nici pe departe impresia auditivă că am fi în prezenţa a altceva decât a unei conduceri eficiente şi efective a discursului sonor la unison); apoi, pe ultimele două acorduri din pagina orchestrală reprodusă, o cadenţă auten-tică exemplară, în *re minor*. De observat, în ultimele două măsuri, este, în primul rând, durata bine comensurată a acordurilor – existenţa unor pauze de şaisprezecime între acorduri arată limpede că autorul a dorit ca acestea să fie auzite distinct, procedeu sugerat, din nou, de prezenţele atât de beethovenienelor *sforzati*. Apoi, şi de această dată, suntem în prezenţa unui sopran clar prezentat, care este o continuare melodică firească a de-senului schiţat mai devreme, în unison. Observăm că, unui mers ascen-dent treptat al sopranului, îi corespunde un mers ireproşabil, descendent, din fundamentală în fundamentală, al basului. Aşadar, şi acest exemplu ne arată cât de bine îşi conduce Beethoven vocile acestei simple şi efi-ciente armonii, astfel încât, deşi avem de a face cu întreaga dimensiune a unui vast aparat orchestral (să nu uităm aici să atragem atenţia asupra pre-zenţei unor corni în *re* şi în *si bemol* şi a unor trompete în *re* – repetăm, instrumente naturale pe vremea aceea, a căror lectură ne trimite din nou la materia expusă anterior şi ne subliniază apăsat necesitatea unei excelente stăpâniri a tehnicilor transpoziţiei), acesta sună la fel de limpede ca o temă de armonie de şcoală, expusă (în *fortissimo*) la pian.

Ne mai atrage atenţia, dincolo de aceeaşi dispunere suprapusă a instrumentelor de suflat din lemn, gestul spectaculos al corzilor, cu referire exactă la violinele întâi şi doi, care cântă, toate, o cvadruplă coardă urmată de o triplă coardă. Şi de această dată, cunoştinţele asimilate la *Teoria instrumentelor* ne vor arăta că aceste acorduri sunt uşor de intonat datorită folosirii corzilor libere (corzile *mi* şi *la*, în primul acord, corzile *la* şi *re* în al doilea acord). Revenind, se observă cum un gest instrumental deosebit de spectaculos – chiar dacă ne gândim numai la numărul mare de instrumentişti care, simultan, execută acest procedeu instrumentistic de efect – conferă un plus de dramatism unei cadenţe autentice pe *re minor*.

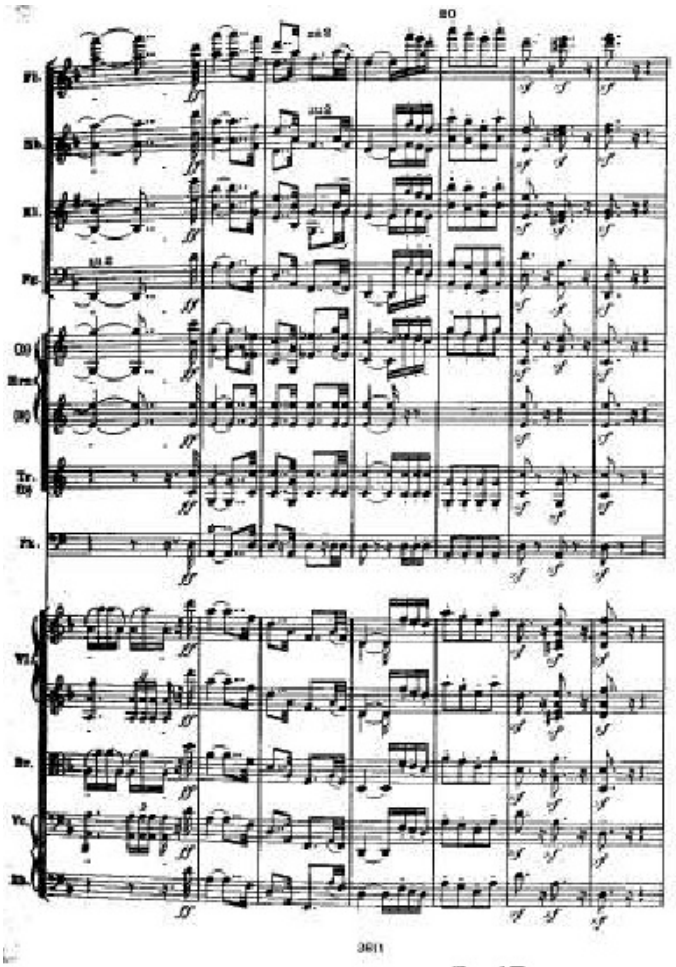
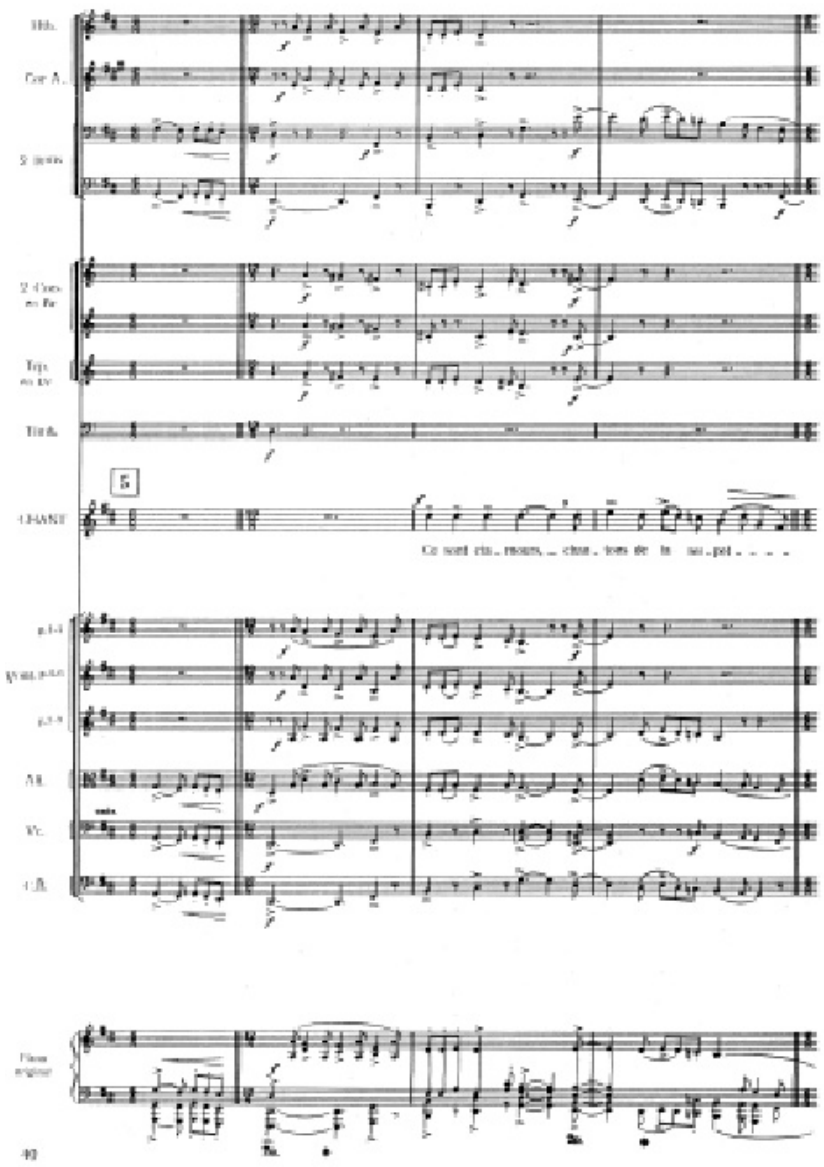
fig. 16

În fine, mai prezentăm o pagină orchestrală de interes **(fig. 17)**, preluată de data aceasta din literatura românească de gen – este vorba de un moment din *Şapte cântece pe versuri de Clément Marot* de George Enescu, în versiunea orchestrală semnată de Theodor Grigoriu, mai exact, din cântecul *Changeons propos, c'est trop chanté d'amours…*, pag. 40, într-o ediție având *copyright Enoch & Cie,* 1972, pe care îl vom comenta pe scurt. Problemele de orchestrație ridicate de o pagină vocal-simfonică sunt, în linii mari vorbind şi simplificând mult, subsumate problemelor pe care le ridică alăturarea voce – instrument. Astfel, cele două componente se găsesc fie în relație de dialog (deci primesc, într-o oarecare masură, o anumită egalitate), fie în relație de acompaniament (cel mai adesea, discursul pianului este subordonat liniei vocale, cam în acelaşi fel în care structura armonică dintr-o monodie acompaniată serveşte linia melodică a respectivei sintaxe muzicale). Orchestrația nu poate decât să preia rolul pianului din textul vocal-instrumental respectiv, meşteşugul orchestral trebuind însă căutat în altă parte aici. Este vorba de alegerea potrivită a unor instrumente, respectiv grupări de instrumente, pentru a nu deranja etosul particular al unei lucrări scrise pe versurile unui poet francez medieval însă care „respiră", prin toți porii, aerul rafinat al muzicii fran-ceze din *la belle époqe*. În acest sens, am ales o pagină orchestrală – de remarcat este aici faptul că, în josul paginii, este reprodus şi textul pentru pian, astfel încât demersul de comparație devine foarte lesnicios – suficient de „populată" pentru a ne permite unele observații cu valoare pedagogică adăugată. Astfel, la o primă şi superficială privire vom vedea că orchestratorul respectă peste tot înălțimile şi nuanțele compozitorului. Apoi, vom sublinia factura interesantă şi rafinată în care mersul pianului este divizat timbral – partitura mâinii drepte, de exemplu, este integral preluată de *fl. 1* şi de *c.i.* dublate de *vl. I* în *divisi* şi de *vla.* în timp ce, la alămuri, doi *cr.* şi o *trmp*. preiau numai valorile lungi. Fără a intra aici in multe detalii, trebuie spus că avem de a face cu o orchestrație de tip „cameral" – termenul este frecvent folosit în critica muzicală şi nu numai, făcând trimitere la sonorități discrete, opuse astfel unei masivități de tip brahmsian, să zicem, la o densitate care permite frecvent audierea şi iden-tificarea unor timbruri izolate, particularitate folosită cu succes uneori pentru a îmbogăți mult interesul coloristic al partiturii etc. – iar reuşita ei incontestabilă provine din ne-alterarea unui etos enescian interesant într-o partitură unde se cântă în franceza veche şi care sună mult a impresionism francez *fin de siècle.*

fig. 17

Pentru a încheia, vom spune că orchestrația este un domeniu muzi-cal atât de vast încât noțiunile deprinse aici reprezintă tot atât cât repre-zintă puterea sonoră a unei viori singure într-un *fortissimo* general. Tre-buie arătat că, în studiul orchestrație, întâlnim mai multe *evidențe*: a) de-prinderea secretelor *orchestrației* nu se încheie decât o dată cu cariera muzicală; b) în orchestrație, nu există rețete sigure, infailibile, deoarece simplificarea este, oarecum, contraproductivă în această frumoasă disci-plină muzicală; c) drumul ascendent în orchestrație este obligatoriu legat, în primul rând, de partiturile muzicale şi mai puțin de textele scrise cu cuvinte; d) există o evoluție certă a *artei* orchestrației, care răspunde, într-un fel specific, evoluției dimensiunii artistice a speciei umane, astăzi pre-dominantă fiind componenta tehnologică – mai exact, intruziunea covâşi-toare a sonorităților noi, generate pe computer şi asociate cu diversitatea peisajului *mass-media* şi a componentei de interactivitate din viața uma-nă, în timpul lucrului sau în dimensiunea *leisure*, cu siguranță, modifică şi modul în care noi, astăzi şi în viitorul apropiat, vom aprecia dimensiunea timbral-orchestrală a oricărui moment sonor.

TEME

Accentul principal cade, astfel cum am subliniat, pe practică şi pe stimularea fanteziei creatoare. Fantezia orchestrală este aici aceea care distinge între un bun profesionist şi unul mai puțin chemat spre această nobilă disciplină. Modalitățile de înveşmântare timbrală ale canti-lenei şi ale basului şi, mai ales, acelea de prezentare a armoniei în valori lungi şi a armoniei figurate sunt cele care deosebesc imediat locul de valoare de acela lipsit de interes.

I. Recomandăm studiul a diverse pagini orchestrale, emblematice, în opinia noastră, pentru problemele descrise în curs. În acest sens, repro-ducem aici câteva interesante pagini orchestrale, arătând, pe scurt, şi unele elemente de maxim (dar nu şi unic) interes. Astfel, la **fig. I.a.**, în primele măsuri din partea a doua a *Simfoniei a opta în Fa Major op. 93* de Beethoven, vom admira acordul „pulsatil" intonat la suflători, ca acompaniament (exemplu reprodus din *Edition Peters*, Leipzig); la **fig. I.b.,** avem un exemplu de *tutti* general, reprodus, de asemenea, din vo-lumul al doilea al tratatului de Rimski-Korsakov, din opera *„Fata de zăpadă"* a aceluiaşi compozitor, la pag. 201; la **fig. I.c.,** avem o exempli-ficare a unor momente acordice dispuse pe întreaga „întindere" a orches-trei, preluate din *Simfonia întâi în Do Major op. 21* de Beethoven, din partea a patra, la pagina 67, din *Edition Peters*; în **fig. I.d.,** vom întâlni un interesant moment de dialog orchestral din *Simfonia întâi în do minor op. 68* de Johannes Brahms, din partea a patra, la pag. 122, din aceeaşi *Edition Peters*; în **fig. I.e.,** avem penultima pagină din monumentala *Simfonie a noua în re minor op. 125* de Ludwig van Beethoven, un extra-ordinar moment de apoteoză orchestrală (şi nu numai) a cărei realizare reprezintă un moment de referință pentru *tutti*-ul orchestral în *fortissimo.*

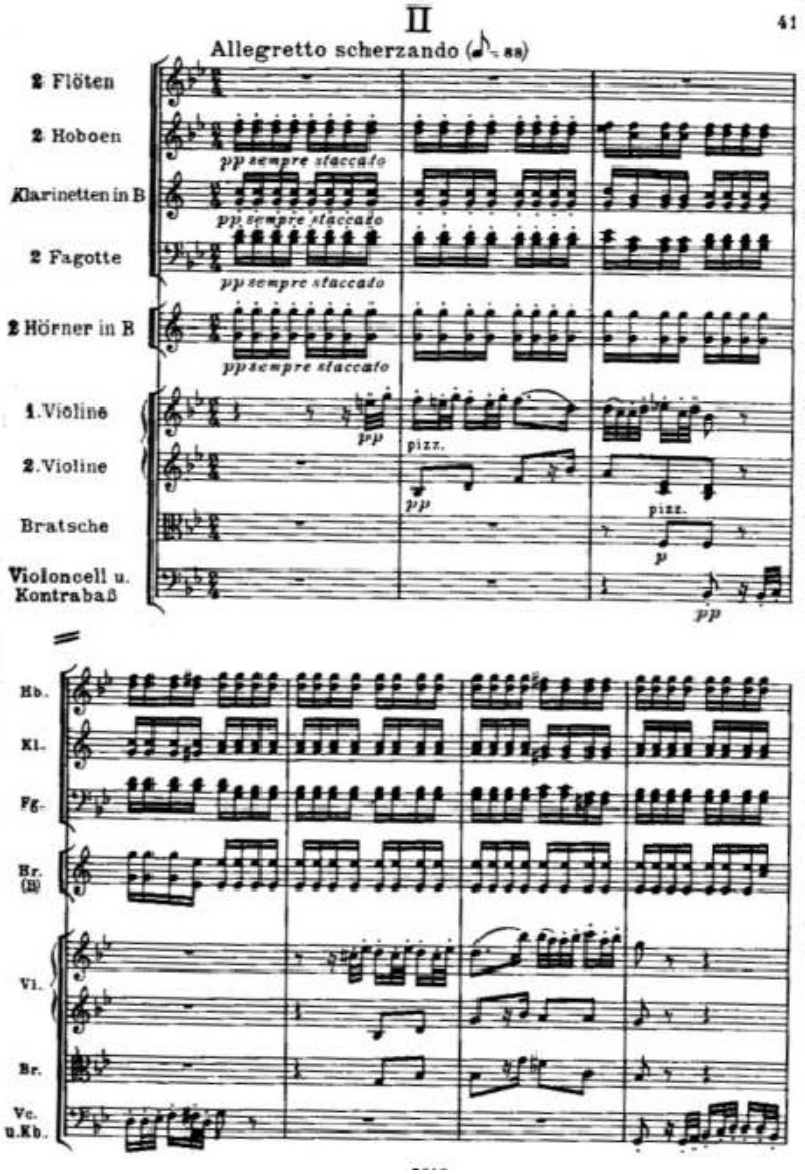
fig. I.a.

II
41
Allegretto scherzando
2 Flöten
2 Hoboen
Klarinetten in B
2 Fagotte
2 Hörner in B
1. Violine
2. Violine
Bratsche
Violoncell u. Kontrabaß
pp sempre staccato
pizz.
Hb.
Kl.
Fg.
Hr. (B)
Vl.
Br.
Vc. u. Kb.

fig. I.b.

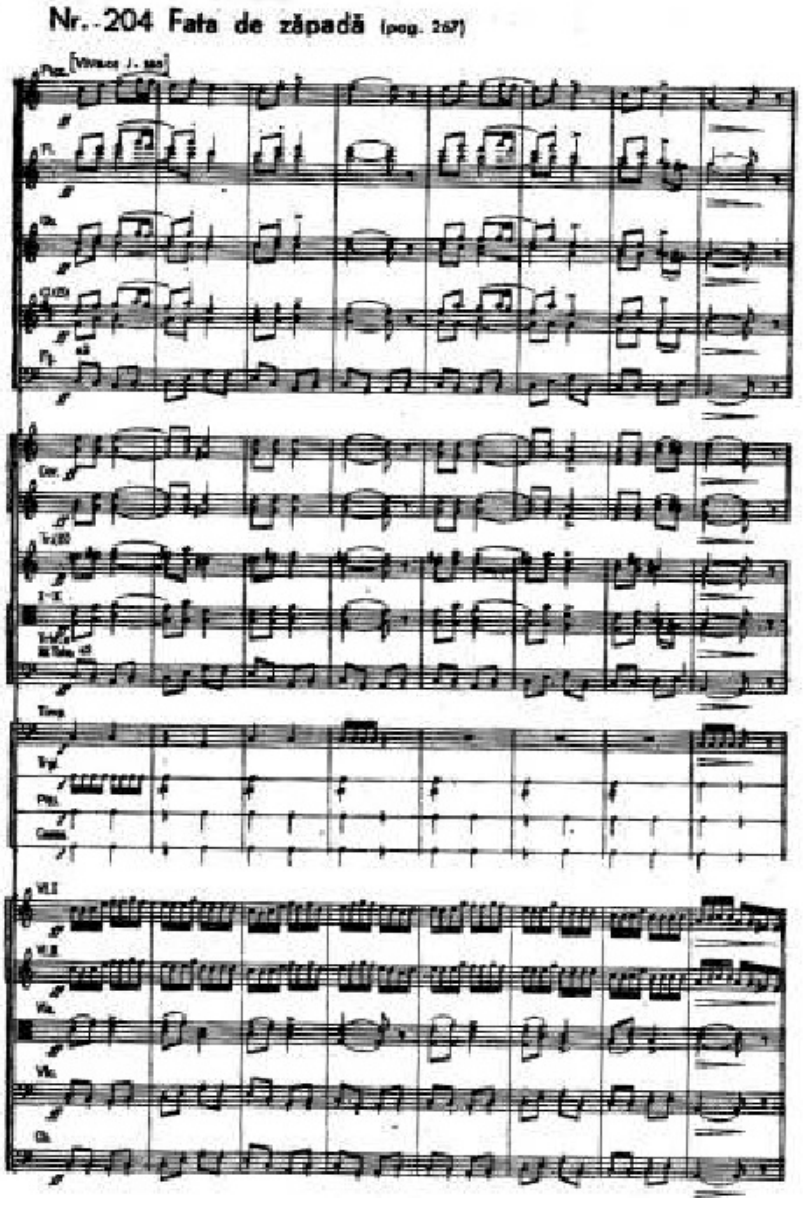



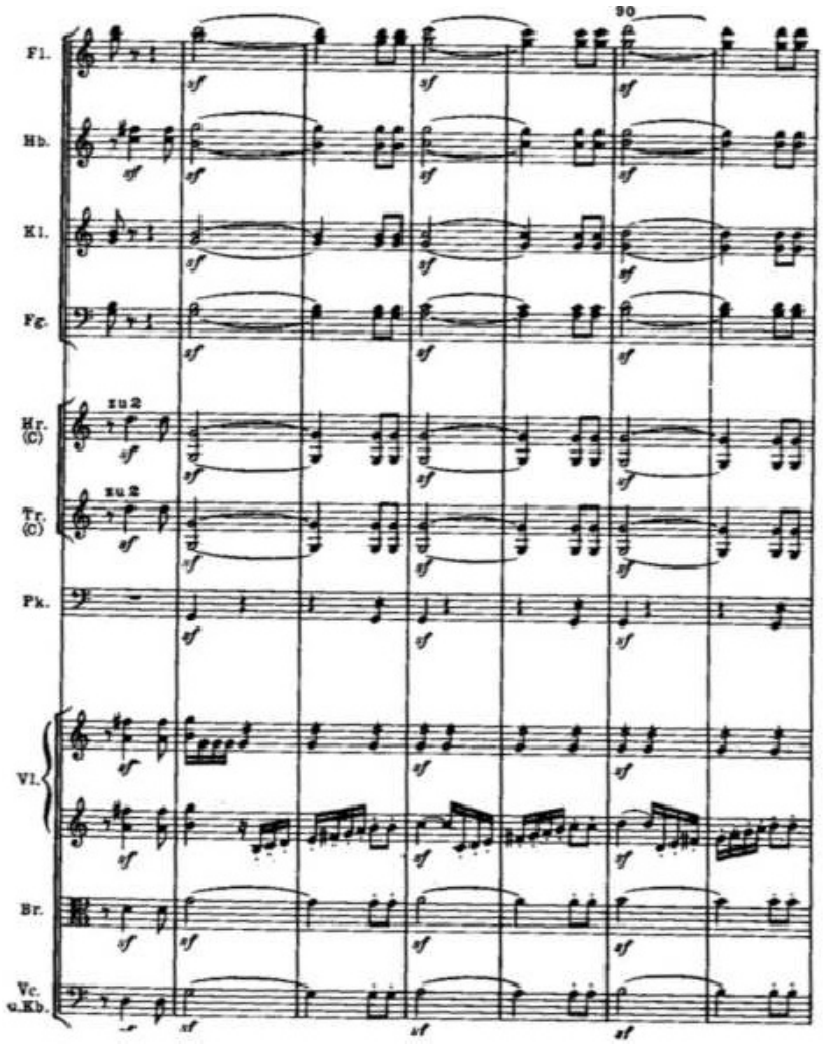
fig. I.c.

90
Fl.
Hb.
Kl.
Fg.
Hr. (C)
Tr. (C)
Pk.
Vl.
Br.
Vc. u.Kb.
zu 2
zu 2
sf

fig. I.d.

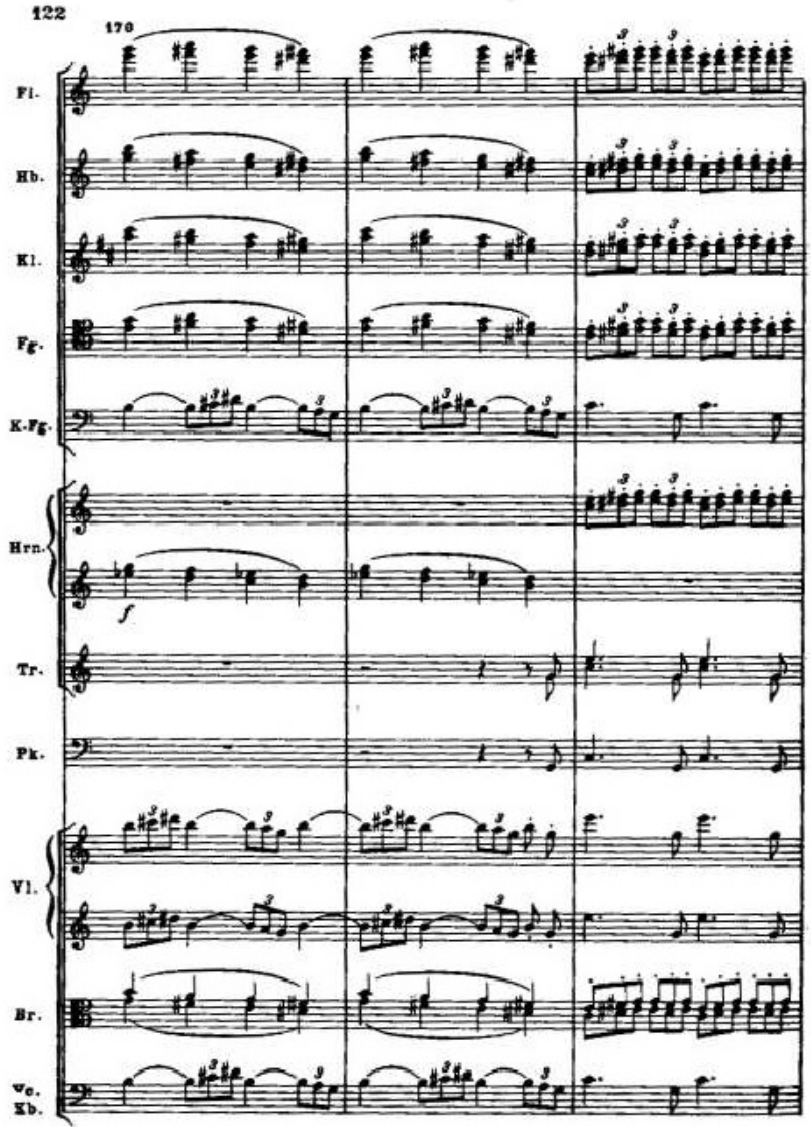
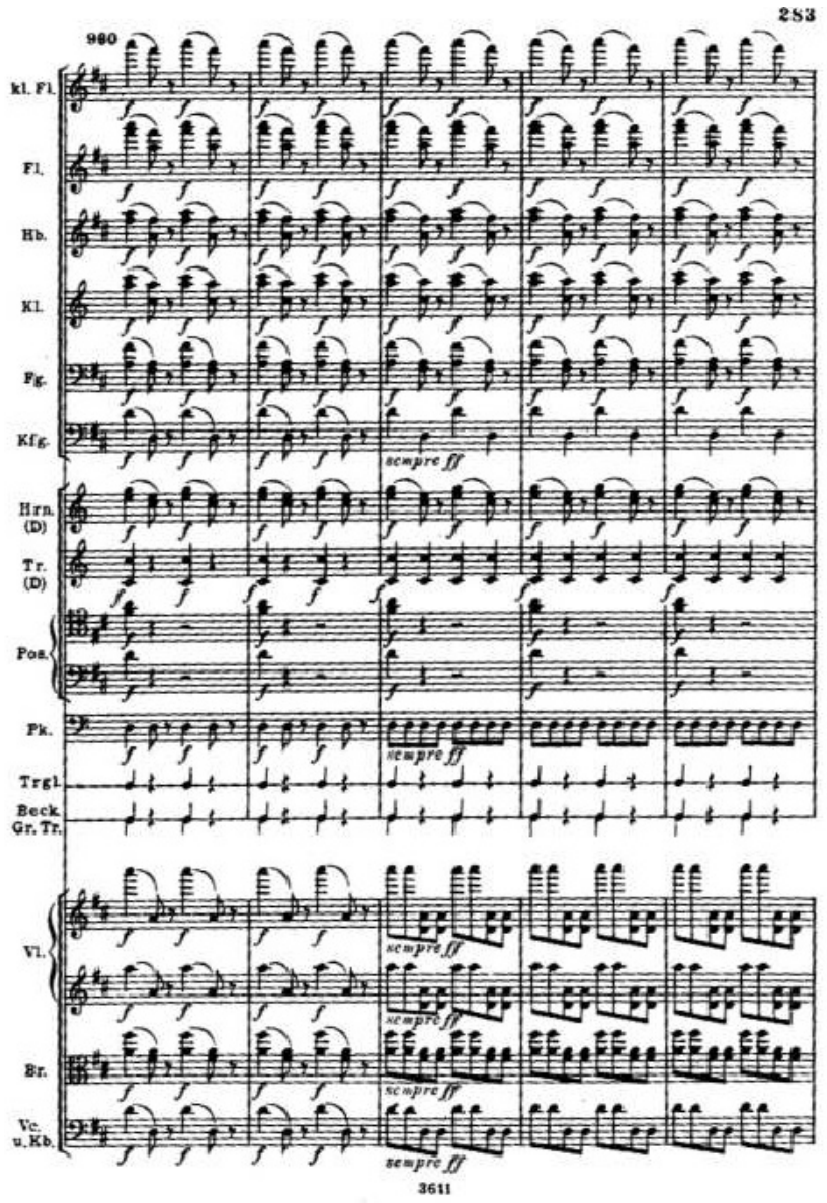



fig. I.e.

II. Pentru primele momente în care se vor folosi creionul şi radiera, recomandăm ca studentul/studenta să îşi exerseze cunoştinţele de orches-traţie orchestrând efectiv teme de armonie – sau, mai bine chiar, basuri şi/sau sopranuri cifrate – insistându-se astfel asupra corectitudinii condu-cerii vocilor în orchestra simfonică, în primul rând. Ulterior, se reecoman-dă ca tema de armonie şi orchestraţie astfel obţinută să fie îmbogăţită prin imaginarea (a nu se uita "faza intermediară" despre care am vorbit ante-rior!) unor formule ritmico-melodice de natură a dinamiza ţesătura armo-nic-orchestrală în general. Libertatea de alegere este lăsată în totalitate studentului/studentei, cu simplele limitări privind, bineînţeles, sintaxele de tip monodie acompaniată, exprimată într-un limbaj preponderent tonal (determinat, de altfel, de tema de armonie iniţială).

III. Ulterior, se va trece la orchestrarea unor fragmente muzicale pentru pian, alese astfel încât să se subordoneze sintaxei de monodie acompaniată la care ne-am propus să ne limităm în acest curs. Din nou, să nu uităm avantajele recurgerii la aşa-numita „fază (etapă) intermediară", înfăţişată drept moment de limpezire a intenţionalităţii orchestrale.

Se va orchestra, pentru început, fraza muzicală din **fig. III.a.**, unde observăm o similitudine frapantă – şi neîntâmplătoare – cu textul chopi-nian iniţial. Reamintim obligativitatea de a se scrie nuanţe şi frazare pentru toate instrumentele care vor fi folosite aici. Recomandăm tratarea celor două motive (măsurile 1-2, respectiv 3-4) în mod diferit, în sensul unei îngroşări a orchestraţiei în al doilea motiv deoarece logica muzicală a frazei pare să ne recomande aceasta.

Se vor imagina mai multe ipostaze orchestrale astfel: *a)* o primă ipostază orchestrală unde nu apare armonie figurată, ea nefiind prezentă nici în textul-sursă; *b)* o a doua ipostază orchestrală unde armonia figurată apare la două instrumente într-un mod similar celui preluat de noi după exemplul din opera *Noapte de mai*; *c)* a treia ipostază orchestrală priveşte adăugarea unor noi instrumente participând la realizarea armoniei figurate într-o manieră asemănătoare celei descrise mai devreme, printr-o *sui generis* contrabalansare a grupurilor figurative de trei şi de şase subdivi-ziuni pe timp sau pe o pătrime cu punct – se recomană ca acest „joc" să îi revină motivului al doilea ca o „sporire orchestrală" având rol de susține-re a valențelor textului muzical; *d)* a patra ipostază privește îngroşarea ar-moniei în valori lungi prin folosirea unor pachete de instrumente de suflat din lemn şi din alamă într-o manieră inspirată din fragmentul din opera *Pskoviteanca* de Rimski-Korsakov, reprodus mai sus, această fază putând fi sincronă cu aceea anterioară, asfel încât îngroşării orchestrației pentru armonia figurată să îi corespondă prezenta îngroşare a armoniei placate.

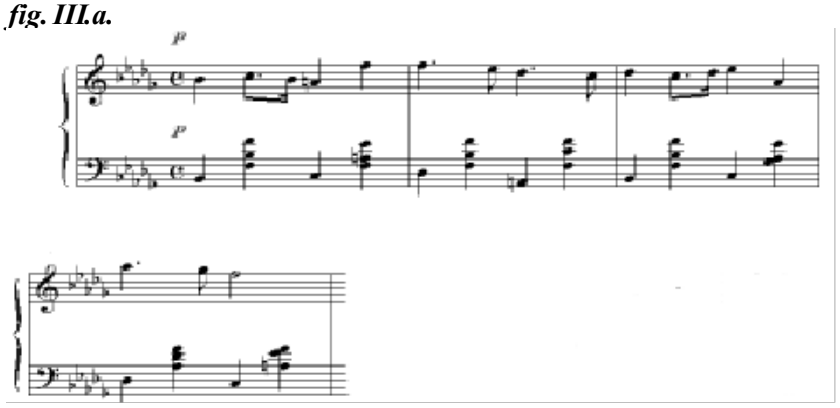
fig. III.a.

Aceleaşi soluții/trepte se propun şi pentru orchestrarea următoare-lor două fragmente pentru pian, prezentate, de asemenea, tonal (dar şi cu unele interesante inflexiuni modale), într-o monodie acompaniată. Vom vedea astfel momente dintr-o partitură pentru pian de Franz Liszt (**fig. III.b.**) unde este de interes prezentarea diferită – ca densitate pianistică – a aceleiaşi teme în primele patru măsuri şi în măsurile 9-13. Bineînțeles, se va cere o „rezolvare" orchestrală adecvată a acestei diversități.

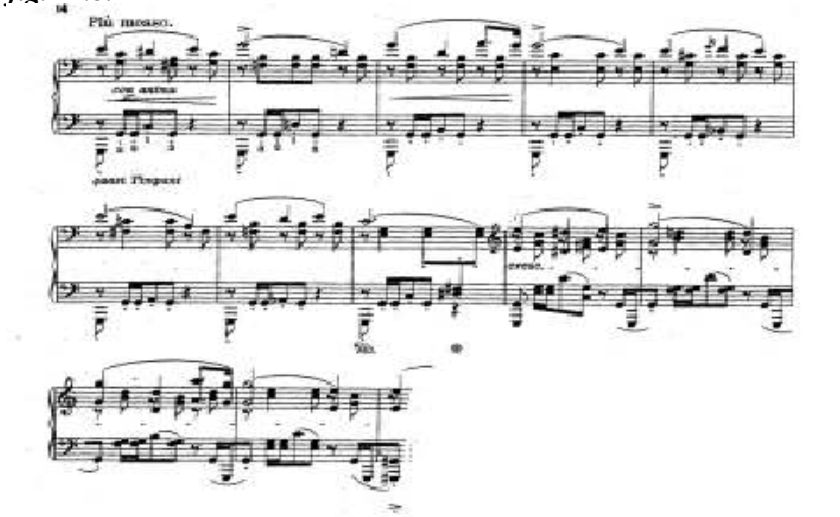
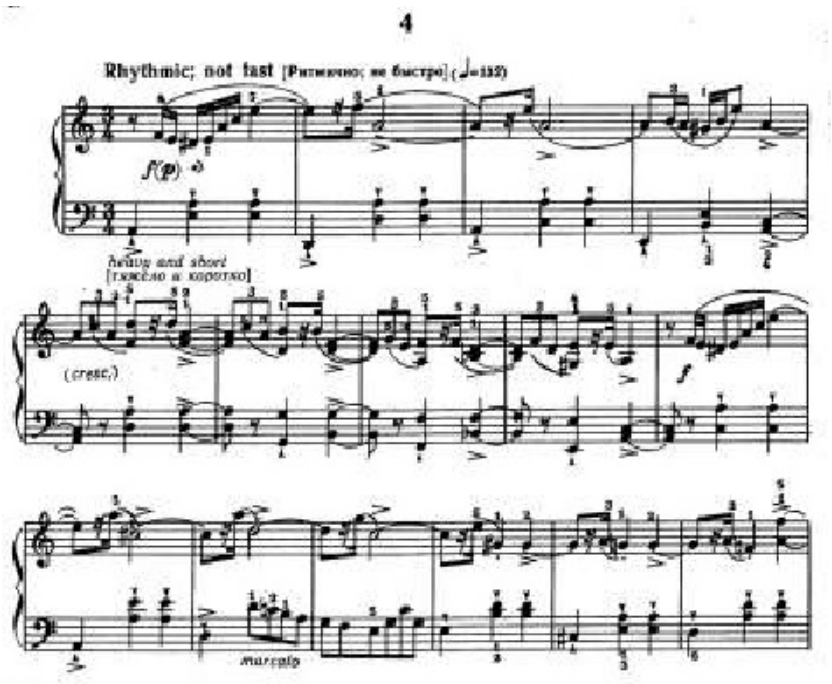
fig. III.b.

In **fig. III.c.,** o partitură pentru pian de Benjamin Britten – în special în primele patru măsuri – ne oferă un ingenios cadru tonal-modal de sintaxă de tip monodie acompaniată.

fig. III.c.

Aceste ipostaze nu sunt limitative, ci au mai degrabă rol de reper; nimic nu îl (o) împiedică pe student/studentă să imagineze noi configu-rații ritmice pentru armonia figurativă şi să le înlocuiască pe acelea deja prezentate (sau, eventual, să le lase se conviețuiască pe toate). Atragem atenția că, odată cu multiplicarea straturilor orchestrale destinate armo-niilor, vor fi necesare corelative creşteri pentru straturile orchestrale ale liniei melodice şi basului. De asemenea, este încurajată imaginarea unor contramelodii scurte şi insertarea lor în text. Nu deranjează mult depărta-rea – uneori majoră – de etosul celor 4 sau 8 sau 16 măsuri pentru pian, fiind stimulată aici imaginația şi creativitatea. De subliniat este faptul că toate aceste momente orchestrale se recomandă a fi realizate atât în ceea ce am descris ca fiind *etape intermediare,* cât şi în faza finală, a partiturilor propriu-zise pentru orchestră. Ca trăsătură generală, insistăm asupra faptului că este aici mult mai importantă „descătuşarea" imagina-ției creatoare decât insistența asupra a tot felul de restricții – multe dintre ele justificate – izvorând din logica textului pentru pian. Se vor încuraja astfel partiturile orchestrale încărcate, „înalte" (în sensul de prezență acti-vă a cât mai multor instrumente) deoarece volumul de muncă subiacent reprezintă un declanşator *sui generis* pentru abordarea unor sintaxe muzicale mai complexe din punct de vedere orchestral. Modalitățile de stimulare a valențelor de compozitor din personalitatea fiecărui/fiecărei student/studente ies astfel la vedere în mod plenar.

IV. Tipologia acestei materii presupune o insistentă relație între student şi partitura pentru orchestră; mai exact, nu putem vorbi despre o deprindere adecvată a *orchestrației* în lipsa unui lung şir de audiții muzicale însoțite de lectura concomitentă a partiturii orchestrale respective (de aici, încă o dată, răzbate importanța deosebită a studiului şi practicii transpoziției – sunt idei pe care le-am repetat, aproape obsesiv, însă neîn-tâmplător, de-a lungul întregului curs). Aceste momente sunt, poate, cele mai valoroase în sensul deprinderii *orchestrației* deoarece ele permit mu-zicianului tânăr pătrunderea în secretele laboratoarelor de creație ale unor maeştri în *arta orchestrației* şi exploatarea inteligentă a unor varii efecte timbrale. De altfel, nu este întâmplătoare aprecierea *orchestrației* – de către mulți absolvenți de facultate – ca fiind una dintre materiile cele mai „spectaculoase", mai incitante, ale parcursului didactic muzical; pe de o parte, volumul de muncă este crescut iar rigoarea notației în hârtia cu multe portative poate părea constrângătoare, pe de altă parte însă, studen-tul comunică nemijlocit cu materia muzicală în forma ei pură, neprelucra-tă, iar fantezia creatoare operează la turație maximă, bucurându-se de limite laxe, însă, în mod înşelător, de permisivități multiple, dar necesar a fi bine justificate, de un spațiu de joacă pentru fantezie, dar şi pentru o rigoare de nivel superior.

Ideea care ar condensa cel mai plastic cele arătate, pe scurt, mai sus, este aceea de creativitate.

BIBLIOGRAFIE

Berlioz Hector – *Instrumentationslehre, ergänzt und revidiert von Richard Strauss*, C. F. Peters, Leipzig, 1904.

Cassela Alfredo, Mortari Virgilio – *Tehnica orchestrei contemporane*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1965.

Dănceanu Liviu - *Cartea cu instrumente*, Bucureşti, Editura Fundației *România de Mâine*, 2003.

Gâscă Nicolae – *Tratat de teoria instrumentelor I. Acustică muzicală. Instru-mente de suflat*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1988.

Paşcanu Alexandru – *Despre instrumentele muzicale*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1980.

Kunitz Hans – *Die Instrumentation*, VEB Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1973.

Piston Walter – *Orchestration*, Victor Gollancz Ltd. London, 1986.

Rimski-Korsakov N.A. – *Principii de orchestrație,* vol. I-II, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1959.